

# **O devir como potência no processo de re-existência do corpo**

**Mariana Vasconcelos Nogueira**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

**Maio, 2019**

**Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - FCSH**

**O devir como potência no processo de re-existência do  
corpo**

**Mariana Vasconcelos Nogueira**  
**Dissertação para a obtenção de grau de mestre**  
**Curso de Artes Cênicas**  
**Orientador: João Garcia Miguel**

**Março/2019**

**Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - FCSH**

**O devir como potência no processo de re-existência do  
corpo**

**Mariana Vasconcelos Nogueira**

**Indicação sobre os direitos de cópia**  
**"Copyright"**

**O devir como potência no processo de re-existência do  
corpo**

A Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e a Universidade Nova de Lisboa têm o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, e de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objectivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

---

**Mariana Vasconcelos Nogueira**

---

**FCSH**

---

**UNL**

## **Dedicatória**

À minha mãe, que sempre me apoiou nos meus devires-sonhos-estudos e tornou tudo possível.

## Agradecimentos

Agradeço aos meus amigos mestrandos pelas ideias, impressões, angústias, apoios e alegrias trocados durante esse semestre de escrita. Alexandre, Bruno, Mariana Braga, Miriam, Mariana Ballardin, Daniela Mota, Daniela Lemes e Almir – agradeço pelo apoio mútuo.

Agradeço a Marina Magalhães por ter aparecido no momento certo, prestando auxílio e atenção inestimáveis através das conversas e trocas regulares, e por ter me apresentado muitas bibliografias interessantes e necessárias à reflexão junto à escrita dessa dissertação.

Agradeço ao Guto Martins pelo encontro com Klauss, via Neide, e pela disponibilidade em ajudar.

Agradeço a Isadora Cecatto pelo milagre da reparação.

Agradeço a Daniela Mota por todo suporte, força e amparo durante o processo, em especial na reta final desse furacão.

Agradeço a todos os meus amigos e familiares por existirem e reverberarem, mesmo de longe.

Agradeço a Catarina por agregar mais foco a minha vida, o que me fez estar mais inteira neste processo.

Agradeço a Cristiana (Krishni) pelas boas energias enviadas desde a ilha da magia, contribuindo, assim, com os fluxos energéticos até este lado do Atlântico.

Agradeço ao Gee por sua prontidão em me dar a mão quando precisei.

Agradeço a Clarice Panadés por ceder seus desenhos maravilhosos.

Agradeço ao CEM – Centro Em Movimento e à experiência com a meditação *Vipassana*, que tanto me inspiraram nessa pesquisa.

Agradeço a Arthur, Stella, Carolina, Lucas, Maria e João por terem me presenteado com um descanso necessário em meio a isso tudo, o que me deu mais fôlego para prosseguir.

Agradeço a Pedro de Filippis pelas trocas e pela companhia ao longo de momentos tão intensos e necessários.

Agradeço aos autores das bibliografias pelo tanto que me ensinaram e por tão necessária e valiosa contribuição à humanidade.

Ao meu orientador João Garcia Miguel, por seus apontamentos tão precisos.

Quando nos perguntarem o que levamos, responderemos que transportamos a passagem (LLANSOL, 2007, p. 42).

Qualquer forma de vida conta histórias de intensidades, histórias do encontro. Não se é corpo sem ressonância. Não se é corpo sozinho. A solidão de sermos quem vamos sendo é uma solidão acompanhada (NEUPARTH, 2014, p. 15).

## Resumo

Essa pesquisa visa refletir sobre o devir no processo de re-existência do corpo, com ênfase na necessidade de se procurar novas formas de intervir no mundo através da experiência. Para tanto, o trabalho parte da ideia de que os corpos estão cada vez mais condicionados a um modo de ser e estar funcional e utilitário, que tende à homogeneização e a uma defasagem de sua força vital e de sua autonomia. A presente dissertação defende, assim, que o corpo seja capaz de criar a sua própria realidade – busca encontrar brechas que viabilizem tal desvio para outros campos do possível.

Como hipótese, trataremos o pensar-do-corpo, inserido no campo das artes performativas, como meio viável para o acompanhamento consciente dos movimentos (dos devires) do complexo corpo-mente-energia, através da observação (ativa e contemplativa), em um treinamento pensado pela via da intensificação e do aprofundamento de si mesmo. Será levantada, ainda, a hipótese de uma micropolítica do afeto, que reverberaria, em certa medida, em um campo molar estrutural, ou seja, macroscópico das relações. Nesse ponto, daremos ênfase ao contexto educacional como meio potente rumo a uma ética que leve em consideração a natureza transitória do indivíduo, uma ética do movimento – a qual poderíamos oportunamente nomear "ética dos devires".

**Palavras-chave:** devir - corpo - experiência - subjetividade - consciência - transformação.



## **Abstract**

This research reflects on the process of becoming, when the body enters a state of re-existence. Emphasis is placed on the need to seek new ways of interacting with the world through experience, which is necessary, given that our bodies are increasingly forced to adopt a way of being that is both functional and utilitarian. Such an existence tends towards the homogenization of the use of the body and drains it of its life force and autonomy. The present dissertation thus defends that the body to be able to create its own reality – we must search for alternative ways of thinking that can open up new fields of possibility.

As a hypothesis, we will consider how 'body thinking', a concept that has been integrated into the field of the performing arts, can be a viable means for the conscious accompaniment of the movements (becomings) of the body-mind-energy complex. This process is realized through observation (active and contemplative) and through engaging in the intensification and deepening of oneself. We will also raise the hypothesis of the micropolitics of affection that would resonate, to some extent, in the field of structural, or macroscopic, relations. Here, we will emphasize the use of education as a potent medium for leading us towards a less-moralizing system of ethics, permitting a deeper consideration of the transient nature of the individual, an ethic of the movement – we might, indeed, call this new system "ethics of becoming".

**Keywords:** becoming - body - experience - subjectivity - consciousness - transformation.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<b>15</b>
<b>1 CORPO EM FUGA: resistir a um corpo funcional e utilitário</b>	<b>15</b>
1.1 Singularização: fuga dos territórios	21
1.2 Noção de corpo atualizada	25
1.3 Corpo sem órgãos e a consciência do corpo	26
<b>2 DE VIR: no campo da experiência</b>	<b>30</b>
2.1 O devir nas artes performativas do corpo	32
2.2 O movimento na criação de espaços: corpo-mundo	35
2.3 O devir na dança	38
2.4 Minha experiência prática com o devir-corpo no campo da criação	42
2.5 O devir na presença cênica	45
<b>3 A VERDADE DA IMPERMANÊNCIA: tomada de consciência dos devires de si próprio</b>	<b>55</b>
3.1 A potência e/ou essência do vazio: da física moderna ao misticismo oriental	55
3.2. Diálogos possíveis: tradições budistas e processos artísticos	58
3.3 Arte da existência: o conhecimento de si no campo filosófico, espiritual e artístico	68
<b>4 TREINAMENTO E QUALIDADE</b>	<b>75</b>
4.1 A qualidade em grotowski	75
4.2 Treinamento como intensificação	77
<b>5 REVERBERAÇÕES DOS DEVIRES NA SOCIEDADE</b>	<b>80</b>
5.1 Ambiente propício para a experiência na educação	80
5.2 Performance do corpo como campo de estudos indisciplinares	82
5.3 Micropolítica dos devires (afetos)	84
5.4 Ética dos devires	87
5.5 Minha experiência pedagógica no campo do devir-corpo	89
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>93</b>
<b>6 BIBLIOGRAFIA</b>	<b>98</b>
<b>ANEXO 1</b>	<b>106</b>

## INTRODUÇÃO

Depois de trabalhar dez anos em um grupo de improvisação teatral – *UMA Companhia*<sup>1</sup> – entre os anos de 2006 e 2016, em Belo Horizonte, Brasil, pude desenvolver uma percepção específica e muito clara acerca do comportamento do grupo envolvido nos processos: percebi que nós, enquanto atores, improvisadores e seres humanos, desenvolvíamos muito facilmente um padrão de automatismo na lida com a existência. Tal padrão garantia a permanência de todos em uma espécie de "lugar confortável", onde nada nos acontecia de fato. Aos poucos, ao observar e refletir sobre esse fato, tornou-se claro que tal configuração nos distanciava gradativamente da experiência com o devir<sup>2</sup>, ou seja, da capacidade de constante transformação de nós mesmos.

O processo de improvisações trouxe à luz a importância de nos atentarmos ao fluxo da vida que nos habita. Tornou-se claro, aos poucos, que não agir dessa forma leva a um engessamento infrutífero – mantém o grupo preso a caminhos específicos outrora descobertos. Isso gera uma defasagem considerável na qualidade da escuta de nós mesmos e do entorno, bem como das conexões entre essas partes. Diante dessa experiência, desenvolvi diversos questionamentos a respeito do que leva o ser atuante a perder a conexão consigo mesmo e, consequentemente, com os outros corpos-mundos. Tal reflexão foi o ponto de partida para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Embora tenha despertado já na experiência supracitada, o meu processo de investigação de um corpo em devir se consolidou de forma mais consciente mais tarde, através de uma experiência prática por mim desenvolvida durante a FIA - Investigação/Fiação nos Estudos do Corpo, do Movimento e do Comum – no CEM - Centro em Movimento –, sediado na cidade de Lisboa. Surgiram, ao longo dessa

---

<sup>1</sup> A *UMA Companhia* é um grupo de teatro criado pelos formandos do curso profissionalizante de teatro do CEFAR (2006) - Centro de formação artística do Palácio das Artes, vinculado à Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, Brasil. O grupo tem como foco o trabalho com a linguagem improvisacional de Keith Johnstone, a qual serviu como base para a criação de seus principais espetáculos: *Match de Improvisação* e *Sobre Nós*, ambos dirigidos por Mariana de Lima e Muniz, e *Dos Gardênias Social Club* e *Improcedente*, dirigidos por Débora Vieira. A pesquisa guia a linha docente que gere os pensamentos e práticas nos cursos de improvisação realizados pelos componentes do grupo.

<sup>2</sup> Ver descrição mais detalhada no capítulo 2 Devir: no campo da experiência.

vivência, as minhas inquietações com a questão: "o que pode um corpo?"<sup>3</sup> Teria ele a capacidade de se fazer ponte para essa conexão? Esse processo de pesquisa no CEM propiciou que eu dedicasse mais tempo à observação dos meus próprios movimentos corporais. Pude lançar-me, assim, à tentativa de estabelecer uma escuta que me permitisse sentir minhas próprias tendências de movimento, antes de antecipá-los a partir das formas específicas propostas, até então, pelas minhas imagens mentais.

Muitas vezes, durante a experimentação, tinha a sensação de estar me conectando com uma certa pulsão de vida. Ela habitava os meus pequenos movimentos internos-externos, como uma potência transformadora que se desviava da obviedade dos meus primeiros impulsos apressados. Ao intensificar meu estado de atenção, tornava-se claro que os movimentos que reverberavam no meu corpo vinham de todos os lados, atravessando diferentes formas e forças a cada instante.

Se eu antes já previa tais reflexões através de experimentações intuitivas, foi somente depois da experiência no curso de Artes Cênicas da FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – que pude tomar conhecimento do devir-corpo como um conceito. A partir dessa descoberta, me vi preenchida pelo desejo de tentar divisar os poros que se fecham, mas que querem se abrir rumo à expansão do corpo em movimento e, portanto, em constante devir.

Nesse sentido, pensaremos o devir como potência capaz de contribuir com o sentimento de ir além de nós mesmos, este que é tão comumente bloqueado por fatores diversos: outras camadas de um "eu" relacionado à sua autoimagem<sup>4</sup>, a julgamentos externos e a ideias preconcebidas, que enrijecem o pensamento, dentre outras densidades igualmente criadas, adotadas e domesticadas com o suposto objetivo de facilitar e melhorar a convivência em sociedade.

Como hipótese, é trazido no primeiro capítulo o foco consciente no questionamento dos processos de singularização, a fim de gerar reflexões rumo a novas possibilidades de se resistir à existência. A presente pesquisa defenderá que isso só se torna possível quando se exclui, de antemão, o compromisso social de se

---

<sup>3</sup> Tal questão foi elaborada por Spinoza (2009) e trata da complexidade envolvida das capacidades do corpo.

<sup>4</sup> A autoimagem é a parte descritiva do conhecimento que o indivíduo tem de si próprio, chamado por William James (1981) de si mesmo (inglês: *self*). Ou seja, é a descrição que a pessoa faz de si mesma.

manter uma coerência com eixos de sentido pré-concebidos. É preciso ir além de tais conceitos – ou seja, superar uma relação com um papel pré-determinado no mundo. Só assim é possível ser e estar para além das funções que nos são impostas pela sociedade. Através de uma reflexão sobre como este corpo tem sido inserido na sociedade contemporânea, buscaremos pensá-lo de maneira mais integrada, unindo a ideia de corpo à ideia de mente. A visão de corpo que aqui se almeja delinear foge dos limites impostos por seus contornos físicos, para percebê-lo, antes, como um complexo de energias e forças interdependentes entre si.

No segundo capítulo, intenciona-se abordar a noção de devir-corpo como gerador de forças as quais potencializam a ação do ser no mundo, além de distinguir a importância da experiência para que essa potência se efetue. Com isso, faremos uma reflexão do devir-corpo nas práticas artísticas, nas quais buscaremos rever o lugar da experiência do real. Através desse processo, torna-se possível acessar estímulos para intervir de forma autônoma no mundo, mais pela via da intensidade do que pelas vias viciadas da produtividade e da utilidade. As artes performativas, fundamentadas na presença do corpo, apresentam uma oportunidade de expansão do mesmo. São como um convite à prática desses devires, pois visam desconstruir, compartilhar e repercutir outros corpos possíveis, colocando o corpo no estado de constante transformação e como objeto operante no mundo, a partir das forças que o constituem.

No terceiro capítulo, abordaremos alguns dos pensamentos que fundamentam as tradições orientais, a física moderna e a filosofia, uma vez que, em alguma medida, pensam no complexo corpo-mente-energia como um atravessamento de fluxo de devires que estaria conectado a uma verdade impermanente das coisas. No campo das tradições orientais, daremos foco, mais especificamente, à prática budista tibetana do Dzogchen. Esta é uma prática que vê o corpo como parte de um mundo não dual, onde o ser humano precisaria se conscientizar das forças que o permeiam através da observação/contemplação de suas energias. Ela visa experienciar essas novas possibilidades de existir sem a fixação em qualquer ideia de si mesmo. Faremos, também, um paralelo entre intenções previstas em processos artísticos das artes do corpo e algumas das ideias proferidas pelas práticas budistas, já que os dois universos têm em comum o impulso de ir além de conceitos previamente solidificados. Caminham, ambos, com a

atenção consciente em direção ao conhecimento de uma verdade impermanente e transitória, que tem o devir das forças e formas como o seu principal fundamento.

No capítulo quatro, tentar-se-á definir o treinamento e/ou a especialização do ator a partir da perspectiva do trabalho de aprofundamento em si mesmo – este que teria como foco captar os micromovimentos dos devires, com o objetivo de expandir e aprimorar sua qualidade de ser corpo a partir de suas próprias possibilidades.

Mais adiante, no quinto capítulo, o devir será pensado como elemento potente de transformação, tanto a nível micro quanto macroscópico das relações. Para isso, daremos ênfase à conscientização do campo das micropercepções, responsáveis por pequenas variações e agenciamentos minoritários no corpo. Estes poderiam ser redirecionados a partir da capacidade de intervir em nossas próprias energias e remanejá-las, através da conscientização de tendências de padrões dominantes nos movimentos automáticos e cotidianos.

Traremos, ainda, a reflexão acerca da necessidade de se ampliar o estado de escuta dessas sutis transformações de um corpo em devir, que se atualizaria pelo movimento constante estabelecido na comunicação com o dentro e o fora – com as relações corpo-natureza e corpo-mundo. Para isso, trataremos da importância da postura e da atitude de autorresponsabilidade diante de nossos próprios movimentos, a qual se tornaria viável, à medida em que instaurássemos, nós mesmos, uma micropolítica do afeto – ou micropolítica dos devires. Por essa via, nos permitiríamos afetar pelas micropercepções, ao mesmo tempo em que tomaríamos consciência da nossa capacidade de conduzir nossos próprios fluxos para uma determinada realidade a ser criada. Ou, ainda, uma realidade a ser co-criada a partir das forças que afetam e compõem os encontros durante a vida.

Por fim, será feita uma breve problematização do sistema educacional vigente, a partir da premissa de que este carece, hoje, de uma reestruturação, a qual se daria através de uma nova linguagem de conhecimento – menos racionalista e cientificista que a atual. Essa linguagem nova veria o saber-do-corpo como elemento primordial ao conhecimento, uma vez que é o corpo o nosso verdadeiro meio de apreensão do mundo. A pesquisa atentará, finalmente, à urgência da criação de novos espaços necessários ao desenho de uma nova linguagem, ancorada na experiência singular e direta do corpo e constituída a partir das sensações, sentimentos e percepções deste. Com isso, vislumbra-se a necessidade de um

ambiente propício à instauração de novos complexos de singularização, no campo da corporeidade. Faz-se valer, enfim, uma ética dos devires<sup>5</sup>, alicerçada por uma ideia de inventividade. Esta, por sua vez, seria capaz de criar novas maneiras de intervir no mundo através da exposição e composição de novas subjetividades<sup>6</sup>, contrariando as relações de poder cristalizadas e previamente impostas.

Ressalta-se que o presente trabalho foi formatado, em sua totalidade, de acordo com as normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), uma vez que pretende-se que este seja validado, posteriormente, no Brasil, meu país de origem.

---

<sup>5</sup> "Existe uma escolha ética em favor da riqueza do possível, uma ética e uma política do virtual que descorporifica, desterritorializa a contingência, a causalidade linear, o peso dos estados de coisas e das significações que nos assediam. Uma escolha da processualidade, da irreversibilidade e da re-singularização" (GUATTARI, 1992, p. 42)

<sup>6</sup> "o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva" (GUATTARI, 1992, p. 19).

## DESENVOLVIMENTO

### 1 CORPO EM FUGA: resistir a um corpo funcional e utilitário

Ao longo da presente dissertação, é inevitável que adentremos, eventualmente, questões filosóficas acerca de seu tema. Nesse primeiro momento, no entanto, trataremos dele pela via filosófica. Para tal, será feita uma análise da noção de utilidade de um corpo – partindo do princípio de que este serve à determinada função para firmar-se enquanto identidade.

Os conceitos de utilidade e funcionalidade aparecem em um contexto no qual o racionalismo dita as regras da sociedade, estabelecendo uma cisão precisa entre mente e corpo. No racionalismo cristão, por exemplo, a vida torna-se uma organização moral para que se atinja o patamar da alma. A dualidade entre corpo e alma é estabelecida por uma divisão clara, na qual o corpo é submetido à ideia de alma e esta, por sua vez, é transcendente. O filósofo Descartes apresenta outra cisão – aquela existente entre corpo e razão, eternizada pela célebre frase: “penso, logo existo”. A revolução do pensador consistiu em duvidar de tudo, menos da capacidade de duvidar. Através do exercício do pensamento, Descartes vê a essência do ser, que estaria presente independentemente de qualquer coisa. Tal essência teria como consequência “um impacto indireto, e talvez inesperado, sobre o facto de o corpo se ter tornado um “mero” veículo do pensamento” (MIGUEL, 2017, p. 90), pois trata o corpo como uma máquina, a qual funcionaria pelos comandos de uma razão dominante.

Essa visão, advinda do Renascimento, ainda está em voga na atualidade. Spinoza, apesar de também ser considerado racionalista, desierarquiza a relação entre corpo e pensamento, a partir da ideia de que tal dualismo seria, na verdade, apenas aparente. Ele não distingue qualitativamente o corpo do espírito, uma vez que não existe, segundo sua visão, dominação ou submissão entre um e outro, visão comumente encontrada nas teses dualistas. Em seu livro *Ética*, Spinoza (2009) diz que a existência da nossa mente depende apenas da existência atual do corpo. “Logo, não pode imaginar nada (veja-se a def de imaginação no esc. da prop. 17 da P. 2), nem se recordar das coisas passadas, senão enquanto dura o corpo” (ESPINOZA, 2009, p. 116). A partir dessa proposição, podemos considerar



que, para Spinoza, as capacidades da mente só são possíveis porque existe um corpo e vice versa. Ambas as partes estão conectadas, ajudam-se reciprocamente e interferem diretamente uma na outra. Desse modo, torna-se possível à mente exprimir a existência atual do corpo que habita, bem como conceber outros corpos como existentes, imaginar e recordar coisas passadas e outras faculdades específicas, todas possíveis apenas graças à existência de um corpo.

Se vinculado a uma questão orgânica, de caráter identitário e funcional, o conceito de corpo pode ser muito genérico. Tais vínculos de sentido tendem, inclusive, a colocar cada pessoa em uma situação muito específica de fala e de poder. Desta maneira, impossibilitam outras vias de acesso, vias estas de imensa importância para que se possa pensar em um corpo inserido na sociedade de modo não utilitário. Através de diferentes culturas, a humanidade tenta construir regras e implantá-las ao longo da história. No entanto, “não existe, com efeito, qualquer meio correcto, dado o conjunto mais ou menos divergente das concepções atuais, que permita definir o que é útil aos homens” (BATAILLE, 2013, p. 27). Enquanto sociedade, temos uma organização que prima pela noção de produtividade e aquisição, e que engloba a noção de corpo como algo que deve ser útil a essa lógica. O pensamento funcional, já tão impregnado no âmago de nossas relações como valor incondicional, por vezes, passa despercebido em sua vivência cotidiana e automática.

(...) a estreiteza de juízo que opõe o pai à satisfação dos desejos do filho que está a seu cargo. Esta estreiteza é tal que é impossível ao filho exprimir sua vontade. A solicitude semi-maldosa do seu pai incide no alojamento, no vestuário, na alimentação, no rigor a propósito de algumas distrações anódinas. Mas não tem sequer o direito de falar daquilo que lhe dá febre: é obrigado a deixar crer que nenhum horror entra para ele em linha de conta (BATAILLE, 2013, pp. 28-29).

A humanidade reconhece o direito de representar situações, a partir desses valores fixos da relação entre poder e fala, bem como de conservar a rigidez que nos desvencilha de nossos próprios afetos e desejos mais íntimos e que camufla as singularidades e as sombras de cada ser, estipulando o que pode e o que não poder ser dito e comportado em ações. Para Spinoza (2009), não há nada que seja bom ou mau por consenso de todos, pois quem se encontra no estado natural preocupa-se apenas com o que lhe é de utilidade – esta, por sua vez, é considerada segundo a sua própria inclinação. Se tomada como verdadeira, essa afirmação nos mostra

que o conceito de utilidade concerne à inclinação de cada um e dá-se, portanto, a partir de uma experiência individual entre o próprio corpo e o seu entorno.

É sabido que, na sociedade ocidental capitalista, são criadas inúmeras "máquinas de subjetivação"<sup>7</sup>, as quais influenciam, induzem e guiam pensamentos e comportamentos. Tais máquinas afetam diretamente o modo de sentir e estar dos indivíduos, à medida em que se encarregam de introduzir neles valores morais e éticos específicos para um convívio social. No ocidente, essas "máquinas" (sejam pessoas, instituições públicas e/ou particulares, escola, família, mídia, dentre outros) se apresentam como grandes referenciais de poder, por representarem os valores os quais garantem que as engrenagens se mantenham interferindo nos modos de vida dos seres vivos – sejam eles humanos, animais, vegetais ou de qualquer espécie.

O filósofo Walter Benjamin (1987) chama esse tipo de imposição à subjetividade do sujeito de periodismo, por ele definido como o grande dispositivo moderno para a destruição generalizada da experiência. Segundo essa visão, o indivíduo estaria, diante desse dispositivo, sujeito a um conhecimento limitado à informação e sua subsequente opinião a respeito dela, a qual, em geral, limita-se a concordar ou não com a informação dada. "O periodismo é a fabricação da informação e a fabricação da opinião, e o sujeito individual ficaria refém a ser o 'suporte informado da opinião individual'" (LARROSA, 2007, p. 156). Larrosa completa: "Diga-me o que você sabe, diga-me com que informação conta e exponha, à continuação, sua opinião: esse é o dispositivo que torna impossível a experiência" (LARROSA, 2007, p. 157).

O conteúdo que vem sendo disseminado, sobretudo, através de considerações binárias de caráter cientificista e maniqueísta, assim como a maneira com que as transferências de conhecimento têm sido operadas, são baseados, por vezes, no tolhimento da espontaneidade do indivíduo, esta que Keith Jonhstone – educador e diretor teatral – tentou estimular. Através de exercícios práticos, Jonhstone buscava a liberação de pensamentos considerados loucos, psicóticos e obscenos – se reprimidos, segundo ele, estes pensamentos oprimiriam e afetariam diretamente a espontaneidade do aluno-ator.

---

<sup>7</sup> As máquinas de subjetivação são pensadas por autores como Deleuze e Guattari na obra *O Anti-édipo*, a fim de evidenciar que somos todos bricolagens, fluxos que se atravessam e se compõem a partir de um inconsciente organizado pelos vários estratos da indústria: mídia, instituições públicas e particulares, que exercem uma grande influência nos modos de pensar e sentir do indivíduo.

Com o estímulo das máquinas de subjetivação e dos dispositivos periódicos à nossa subjetividade, somos atingidos de forma a amputar nossas experiências de vida. Essa influência incentiva a manutenção de um sentimento de pertencimento identitário, que se estabelece através de convenções adotadas pela massa, mas que são determinadas por uma minoria em seu lugar de poder e fala. Essa massificação prejudica e interfere diretamente na estrutura do caráter do homem moderno, que é “tipificada por um encorajamento do caráter contra a sua própria natureza interior e contra a miséria social que o rodeia” (REICH, 1975, p. 11). Deleuze discorre sobre os efeitos maquínicos nos indivíduos:

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significativo e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 20).

Deleuze enfatiza que, na experiência de um ser enquanto sujeito social, a subjetividade (de caráter enunciativo) tem o poder de apreender as formas do mundo em seu estado atual (psicológica, cultural ou familiar, a título de exemplo), numa eterna busca de interpretações de si mesmo. O homem aparece como significativo que precisa ser significado a todo custo – desta forma, para não perder o sentido de si mesmo, ele procura maneiras de se organizar, a fim de não se desviar da sua identidade previamente formatada.

Reich (1974), no livro *Zé Ninguém*, aponta um fato interessante: o de que temos um medo mortal da nossa própria profundidade e, por isso, nem sequer nos permitimos senti-la. Tememos a queda e a perda de nossa individualidade, quando só teríamos a ganhar com tal abandono. Em sua obra, o autor convoca o indivíduo a abrir mão da noção de um eu para tornar-se, assim, disponível para lidar com a profundidade da qual os complexos de subjetivação parecem nos distanciar. Artaud (1983) define esse corpo cindido (consciência/corpo) como sendo um corpo encarcerado, que sofreu muitas capturas durante a vida e que se antes se encontrava repleto de acontecimentos e devires, encontra-se agora impedido de perceber e fluir de forma ativa e potente no mundo. Há, nesse ponto, segundo sua visão, um nítido rebaixamento da potência desse corpo detido.

Vale ressaltar aqui que, de maneira geral, muitos dos povos originários desenvolviam – e muitos dos atuais também desenvolvem – suas relações comunitárias ao mesmo tempo em que conservam um espaço para a manifestação

de suas singularidades, por meio de uma relação direta com as forças da natureza e sem limitar-se, portanto, à relação social. O homem estaria no centro do universo, atribuindo a consequência dos fenômenos a si próprio por considerar-se manifestação do mesmo, já que “as forças motrizes desse universo estão de tal maneira ligadas aos indivíduos que seria impossível falar do meio físico ambiente, exterior ao homem” (GIL, 1997, p. 25). O homem estaria, portanto, no centro de todos os sistemas simbólicos, e os ajustamentos apropriados se dariam de forma a permitir a circulação da energia de um sistema para outro, como nos exemplifica José Gil, em *A metamorfose do corpo*:

A singularidade do indivíduo não é a de um corpo distinto - com os seus órgãos, a sua pele, a sua afectividade, os seus pensamentos separados do resto da comunidade - mas sim a de um corpo em comunicação com toda a natureza e toda a cultura e tanto mais singular que se deixa atravessar pelo maior número de forças sociais e naturais (GIL, 2011, p. 58).

De acordo com José Gil, podemos dizer que a singularidade dos indivíduos advém do atravessamento de forças múltiplas, que se unem e formam uma força de unidade comunitária, mas que se singularizam quando permeadas pelo corpo. Se colocássemos o corpo disponível em um plano dos acontecimentos e dos devires, nos colocaríamos diante do pavor de encarar o desconhecido de nós mesmos – enfrentaríamos o risco que é viver. “O corpo é, sobretudo, reconhecido em si pela sua especificidade num lugar de igualdade, enquanto corpo a ser potencializado para que tenha força de atuação (...)” (GIL, 2011, p. 58). Deleuze pode contribuir com essa linha de raciocínio, quando afirma, dentro de um contexto de experimentação, que “a anarquia e a unidade são uma única e mesma coisa, não a unidade do Uno, mas uma unidade mais estranha que se diz apenas do múltiplo” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 19). A unidade anárquica nos apresenta um mundo de múltiplos, diferente dos complexos de subjetivação de caráter autoritário.

O múltiplo, aqui, aparece para sublinhar a diferença: relaciona-se com o devir, com o vir a ser; ultrapassa o início de toda oposição e destitui o movimento dialético que poderia surgir. A multiplicidade seria uma máquina de produzir diferenças – estas que são irreduzíveis à identidade, pois se recusam a se fundir com o idêntico. O corpo revelaria, aqui, sua potência, a qual, segundo Gil (1997), seria a de um transdutor ou transmutador de signos, que se expressaria por uma tradução múltipla de atividades. Isto é, os corpos (singulares) seriam gerenciadores de energias e

forças (múltiplas), que, trocadas entre si em uma teia constituinte do universo (uno), se atualizariam constantemente pelos fluxos que as atravessam. Muitas filosofias antigas se ocuparam da tentativa de descrever essa ligação do uno com o ser, como vemos, por exemplo, nos mistérios do Tibet, descrito na obra *O livro dos preceitos de ouro*, de Kiu te, que mais tarde foi revisitado por Helena Blavatsky (2004) em seu livro *A voz do silêncio*. Nesta obra, a autora defende a ideia de que temos que viver e respirar em tudo, como tudo o que respira deve respirar em nós. Acrescenta, ainda, que devemos nos sentir morando em todas as coisas, como todas as coisas moram em nós.

José Gil (1997) pondera que só um corpo além da fronteira da cultura poderia se desviar para um corpo incodificado, possuidor de energias livres, mas que mesmo esse corpo capaz deveria, para isso, regressar à natureza e lá desempenhar o seu papel de permutador de códigos. Gil enfatiza, ainda, que “é com o deslocamento das comunidades primitivas, que o corpo comunitário se desagrega; e a história inaugura a busca desvairada desta presença dos corpos para si mesmo” (GIL, 1997, p. 81). Segundo Reich (1975), se as pessoas continuam com uma visão dialética de separatividade elas precisam, por consequência, adotar formas artificiais de vida e atitudes que elas mesmas tornaram necessárias. Isso resultaria em um sentimento constante de dever diante daquilo que lhes é alheio à natureza, como se fosse algo inato.

Naturalmente, reconhece-se aqui a importância de se delimitar certas regras de convivência para o bom funcionamento da vida em sociedade. Os questionamentos de até então não surgem no sentido de negar tal necessidade – defendem, apenas, que não deveríamos nos identificar de tal maneira com essas convenções a ponto de nos distanciarmos de nossa energia vital e realização singular no mundo. Para Reich (1975), “as energias vitais regulam-se a si mesmas naturalmente, sem qualquer obrigação ou moralidade compulsiva – ambas, sinais certos da existência de impulsos anti-sociais” (REICH, 1975, p. 10). Se entendemos que essas formas de classificação social não têm ajudado o ser humano a se efetivar como tal, ou seja, a experimentar a vida de acordo com os seus próprios impulsos singulares e suas próprias motivações, torna-se evidente a necessidade de partirmos para uma outra lógica do sentido, uma que nos permita desviar da lógica utilitária e funcional a qual hoje vigora. Para tanto, seria necessário adentrar a busca

por uma lógica que desse abertura ao surgimento de outras formas de significância. Quem sabe assim, em alguma medida, os indivíduos talvez pudessem se desidentificar com seus papéis para se instaurarem em um campo de liberdade, com maior relação significado-significante do que significante-significado, podendo, assim, efetivar operações de passagens de um código para outro (GIL, 2011, p. 22).

Se levamos em conta que cada corpo tem a sua singularidade diante do vivido, será sempre árdua e improdutiva a tarefa de designar uma utilidade global, esta que serviria a todos os corpos, como se pudessem vibrar em uníssono diante da dissonância vibrátil do universo. Sendo assim, o conceito de utilidade deveria ser analisado caso a caso, pois seria regido pelas singularidades e especificidades de cada ser, e não mais serviria como um conceito global.

### **1.1 Singularização: fuga dos territórios**

Vimos, no trajeto até aqui, que a subjetividade é formada por um sistema de valorização entre territórios (complexos de subjetivação) – a matemática, a política, a música, e etc – que cristalizam os acontecimentos, as características e os comportamentos dos indivíduos a partir dos saberes de cada campo, “já que instaurado(s) na raiz enunciativa da discursividade” (GUATTARI, 2006, p. 78). Félix Guattari (1992, 2006), filósofo e psicanalista, situa sua pesquisa psicanalítica, a qual denominou esquizoanálise, dentro de um paradigma ético-estético que propõe sair da serialidade dos dispositivos de subjetivação para adentrar processos de singularização. Dessa maneira, propõe uma dimensão de autonomia, uma vez que aponta um caminho para “fazer funcionar o acontecimento como portador eventual de uma nova constelação de Universos de referência” (GUATTARI, 1992, p. 30), para que, assim, possa criar novas formas de fazer bifurcar a existência.

Uma singularidade, uma ruptura de sentido, um corte, uma fragmentação, a separação de um conteúdo semiótico — por exemplo, a moda dadaísta ou surrealista — podem originar focos mutantes de subjetivação (GUATTARI, Félix, 1992, p. 30).

Guattari (1992) pretende, portanto, que a não-discursividade também participe da formação de um campo de consistência criativo e não mais interpretativo do já existente. Ou seja, ele acredita que devem ser propostas novas maneiras de se relacionar, onde o caos (a heterogeneidade) e a irreversibilidade (a complexidade) possam agregar um ao outro, a fim de que coabitem uma maquinação com espaços

para a re-criação do existente. Guattari reconhece a existência de tendências dominantes, mas, ao mesmo tempo, inclui a possibilidade de se singularizar e se desviar a partir do que já está. Para ele, uma nova maquinação seria, então, aquela que obtém um “núcleo autopoietico<sup>8</sup>, que pretende escapar à estrutura, diferenciando-a a partir de novos complexos de subjetivação, e dando-lhe seu valor” (GUATTARI, 1992, p. 50). Guattari enfatiza:

A constituição de complexos de subjetivação: indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar (GUATTARI, 1992, p. 18).

Assim, seria preciso criar diferentes complexos de subjetivação que nos auxiliassem na necessidade de recompormos a nossa corporeidade, nossas sensações, relações e trocas com o mundo. O núcleo desses novos complexos de subjetivação se dá através de um núcleo criativo composto por componentes de enunciação parciais (não totalitários). Seus significados e significantes seriam designados a partir de uma energia ou força contingente, ou seja, que pode ou não existir, da ordem do aleatório, que se constitui ou não, com base nas relações que estabelece. Da mesma forma, o conceito dos significantes flutuantes de Lévi-Strauss, ao qual José Gil também se atém, aparece, também, obtendo um núcleo parcial e indefinível, uma vez que se dá por aquilo que “a priori não significa nada e dá-se como algo, à partir do momento que une às outras partes que constituiria o corpo” (GIL, José. p. 10). Em outras palavras: ambos possuem a característica de se reorganizarem a partir das diferentes relações que estabelecem e tais relações, por sua vez, seguem sem se fixar a nada e sem limite próprio.

Para Spinoza, a noção de corpo também se assemelha a essa ideia, ponto elucidado por Renato Ferracini (2017) no seminário de Práticas Cênicas realizado pela Universidade Nova de Lisboa, da seguinte maneira: “para Spinoza todo corpo pode ser definido por um conjunto de partes extensas, cuja relação entre essas

---

<sup>8</sup> "De acordo com Varela e Maturana, o sistema autopoietico se organiza como uma rede auto-referente, que se regenera continuamente por suas interações e transformação a rede que produziu, e se constitui como sistema ou unidade concreta no espaço em que existe, especificado o domínio topológico no qual existe como rede. (...) Pensar a subjetividade como autopsieis nos leva a descrever o saber, a razão, a cognição e a inteligência, não como faculdades de um sujeito, uma vez que eles são dimensões que co-emergem com os universos sociais. Por outro lado, as capacidades que co-emergem no indivíduo em processo de auto-engendramento não podem ser vinculados apenas ao seu cérebro, mas a seu corpo, que ultrapassa de longe o seu invólucro corporal e se estende até onde se estendem suas redes sócio-técnicas, seus hábitos, seus apegos." (Arte e Contemporânea, do rizoma a autopoiese).

partes definiria esse ser, e só esse ser.” A definição de corpo de Spinoza serviria para qualquer corpo existente no mundo, tanto em um âmbito micro quanto em um macroscópico, e abrange todos os corpos, sejam eles seres vivos ou não, como coisas, instituições, dentre outros. Com isso, podemos dizer que os componentes parciais de Guattari, os significantes flutuantes<sup>9</sup> de Lévi-Strauss/José Gil e a noção de corpo de Spinoza se reconhecem em suas essências voláteis sempre pela definição de uma certa singularidade a partir das relações possíveis com outras partes, não detendo nenhum significado em si próprio. Segundo Gil (2004), esse corpo assumiria uma linguagem de sentidos efêmeros; não seria absurdo dizer, portanto, que sozinho ele não significaria nada, pois só ganharia sentido quando associado a outras partes. Esse nada, contudo, poderia vir a ser tudo, uma vez que em constante devir.

Os elementos flutuantes e parciais seriam, então, potencialmente desterritorializantes<sup>10</sup>, pois linhas de fuga presentes dentro dos núcleos a-significantes em potencial (núcleo criativo) se desviariam e fugiriam dos estratos densificados (complexos de subjetividades), propondo novos agenciamentos de desejo (subjetividades). No entanto, como se manteriam sempre inacabados, estariam também sempre abertos e prontos a tornarem-se operantes na construção de novos territórios. Assim sendo, à medida em que houvesse a instauração de territórios não totalitários com núcleos contingentes, ele estaria aberto para ser atravessado, novamente, por linhas de fuga que o ajudariam a se desterritorializar continuamente, reterritorializando-se e desterritorializando-se em seguida. Fica claro que tal ciclo seria infinito, se nos mantivermos atentos às linhas de fuga presentes em cada território. O ciclo só se interromperia (ou seja, o movimento do devir só seria bloqueado) se voltássemos aos padrões de comportamentos automáticos com a existência.

Essa tendência de voltar ao que nos é familiar Félix Guattari chama de uma tendência à irreversibilidade, onde “as subjetividades dominantes tendem a

---

<sup>9</sup> O antropólogo belga Claude Lévi-Strauss, na introdução à obra de Marcel Mauss, referiu-se aos significantes flutuantes como um termo vazio de sentido, sem referente nem sentido precisos, com um significado indeterminado, apto a ser preenchido como quisermos, isto é, qualquer coisa flutuante que se definiria em relação.

<sup>10</sup> Pode ser definido como uma quebra de vínculos, uma perda de território, um afastamento dos nossos territórios, havendo, assim, uma perda de controle das territorialidades pessoais ou colectivas, uma perda de acesso a territórios econômicos, simbólicos.



transformar o significante flutuante que rege a circulação das energias nos códigos, em significante supremo (...)” (GIL, 1997, p.80). Para ele, na reterritorialização há uma tendência a permanecer novamente em um campo seguro, porque a cada novo território que surge, corre-se o risco de uma nova serialidade maquínica<sup>11</sup> dominante se instaurar.

No entanto, para que o movimento continuasse se dando, seria preciso nos atentarmos à contingência, ou seja, às linhas de fuga que habitam cada território, pois seria a partir dos próprios territórios dominantes que poderíamos perceber as linhas de fuga existentes. Deleuze e Guattari aconselham certa precaução com esses processos de desterritorialização-reterritorialização, sugerindo que sejam feitos de forma branda – ao destruir totalmente os territórios para construir novos, corre-se o risco de uma perda total da referência (o nó existencial), com o perigo de cairmos no descontrole caótico da loucura. Por essa razão, seria preciso prudência para que as linhas de fuga não se tornem linhas de destruição. Deveríamos, contanto, estar atentos ao tipo de desejo que nos move, a fim de distingui-los entre si, pois podem tanto exercer uma desestruturação excessivamente violenta, quanto nos remeter à proliferação de estratos densos; podem, ainda, nos convidar a co-criar um plano de consistência a partir dos desvios presentes em um estrato parcial. Segundo Reich (1975), uma divergência do que é conhecido a partir de um desvio muito brusco do caminho a ser trilhado pode significar a confusão total e a ruína (REICH, 1975, p. 25). Portanto, tornar-se-ia necessário distinguir a ordem do desejo que agencia os movimentos de uma criação, para que o acesso ao corpo não o tome por um desequilíbrio.

A prova do desejo: não denunciar os falsos desejos, mas, no desejo, distinguir o que remete à proliferação de estratos, ou bem à desestratificação demasiada violenta, e o que remete à construção do plano de consistência (vigiar inclusive em nós mesmos o fascista, e também o suicida e o demente) (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 27)

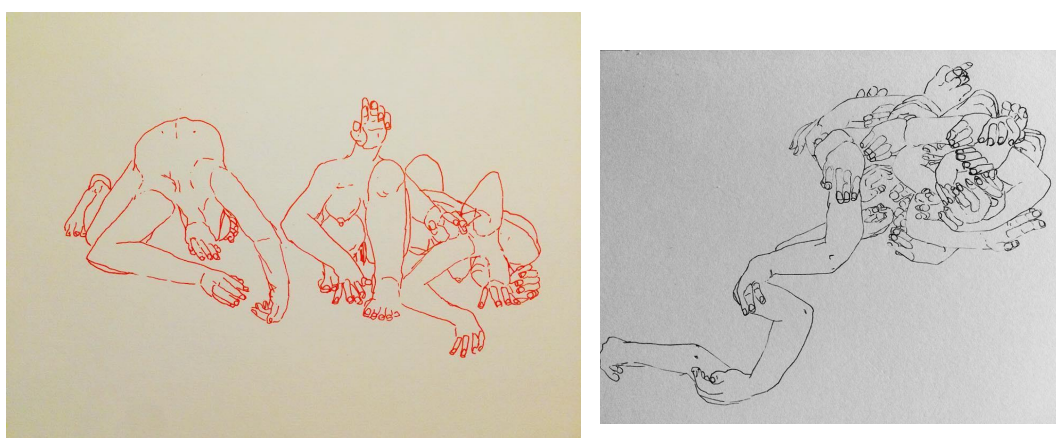
Reich (2008) nos dá uma pista para que possamos distinguir essas forças quando diz que há uma expansão dessa energia vital sempre que nos sentimos bem e afetivamente seguros e que, ao contrário, essa energia se retrai para dentro do próprio corpo sempre que temos medo. Logo, o processo de singularização por meio da fuga dos territórios se daria pela conscientização dos núcleos autopoieticos, não

---

<sup>11</sup> O termo “serialidade” é definido, segundo Jean-Paul Sartre, pelo caráter repetitivo e vazio de um estilo de existência concernente a um funcionamento de grupo “prático-inerte” (GUATTARI, 1992, p. 187)

significantes e parciais, que têm a contingência como possibilidade de desvio presente em qualquer estrato dominante. De acordo com esses pensamentos, nos encontramos em um paradoxo: ao mesmo tempo em que há um desejo de se desviar de algo para a criação do novo, há também uma necessidade anterior à concretização desse desejo, que é a de situar-se no velho para sentir as suas potencialidades de movimento.

## 1.2 Noção de corpo atualizada



Fotografias do desenho: Pensar é com as mãos? Resposta em linhas práticas.  
Caneta nanquim sobre papel. 2018. Clarice Panadés, Belo Horizonte, 2018.

O conhecimento de corpo nessa pesquisa não será abordado através do estudo apreendido pela observação das imagens nos Atlas de anatomia contidos nos livros de ciências e biologia, os quais são realizados, geralmente, através de uma observação morfológica sem profundidade. Tampouco pela observação minuciosa de cada subdivisão do corpo de um cadáver, no qual cada parte é reconhecida como autônoma e independente do restante do corpo, desfavorecendo a compreensão das relações entre todas elas.

Para ser tratado em toda sua completude – e esta é a intenção da presente pesquisa –, o corpo deveria ser compreendido através de suas condições materiais (contexto histórico, social e cultural) e fenomenológicas (experiências cotidianas que alteram física, afetiva e intelectualmente o modo de ser-corpo do sujeito no mundo), para além das condições biológicas. Só desta maneira poderíamos vivê-lo e compreendê-lo em sua maior potencialidade. "O corpo é também um órgão sensitivo que ultrapassa os limites da percepção e dos seus sentidos de pertença do

mundo" (MIGUEL, 2017, p. 89). Será aqui abarcada, portanto, uma visão integral do corpo, com ênfase no fato de que todo corpo é um processo que se dá por um movimento contínuo, através de sua manifestação dinâmica, potente e transitória, pois que está em constante transformação. Será considerado, também, que a potencialidade desenvolvida por cada corpo corresponde a sua morfologia específica, na constância da sua exposição, sempre de acordo com suas possibilidades diante dos acontecimentos e do que ainda está por acontecer.

Diante da visão até aqui explorada, pode-se dizer que buscamos um corpo aberto ao encontro e, conseqüentemente, pronto a refazer-se. O corpo, aqui, não é constituído apenas por ossos, músculos e órgãos, pois abrange uma estrutura tridimensional. Esta deve ser, a seu tempo, sentida e vivenciada, uma vez que é formada por forças de intensidades e fluxos de energias em constante movimento. Tais fluxos, por sua vez, são atravessados por inúmeros complexos que os obrigam a refazerem-se a cada instante. Segundo Quilici, o corpo tem uma coragem para o que o cotidiano quase sempre nos recusa: sermos e estarmos no mundo de forma a conduzirmos livremente a nossa energia vital. Para ele, essa potencialidade de se constituir e se transformar a cada encontro vai sendo inibida à norma de um corpo comedido, limitando-o ao que lhe é atribuído. Então, esse corpo cheio de camadas para serem cavadas, reveladas e expostas fica, por vezes, escondido, intacto, e "é toda uma vasta paisagem, feita de filigranas de sensação que fica soterrada, dormente como uma 'imagem inconsciente do corpo'" (QUILICI, 2015, p. 214).

### **1.3 Corpo sem órgãos e a consciência do corpo**

A formulação do Corpo sem Órgãos (CsO) de Artaud se dá em um campo de consistência suportado por oscilações de intensidade, no qual poderíamos pensar, a princípio, em um corpo sem nada, uma vez que sem órgãos; porém, seria mais coerente pensarmos em um corpo cheio de nada, de um nada potente que pode, assim, vir a ser tudo. O "nada" aqui aparece como o que não pode ser visto, como uma energia relativa, constituinte dos significantes flutuantes<sup>12</sup> e dos elementos parciais<sup>13</sup>. Ou seja: trata de elementos sem definição a priori, que são passíveis de

---

<sup>12</sup> Ver mais detalhadamente no subcapítulo 1.1 Singularização: fuga dos territórios.

<sup>13</sup> Idem 12

transformação, maleáveis e capazes de expandirem-se e contraírem-se – capazes, portanto, de serem tudo o que quiserem. “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significância e subjetivações” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 11).

O “vazio” ou o “nada” que fica pela ausência dos elementos significantes dominantes constitui justamente os elementos a-significantes latentes a serem resignificados, re-codificados e relacionados reiteradamente. Deleuze e Guattari enfatizam que um Corpo sem Órgãos se localizaria em um âmbito de intensidade, em que não é espaço, nem está no espaço, mas sim – e antes – é matéria que ocupará o espaço: “ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 12).

Desse modo, o CsO é constituído por intensidades que atravessariam a porosidade da matéria-corpo por todos os lados, fazendo romper a ilusão de possuir um dentro e um fora que a espessura da pele poderia facultar. O corpo sem órgãos procura exatamente clarear um plano de consistência de intensidades finitas e infinitas, formadoras de um corpo em constante e intermitente conexão de forças. De acordo com Deleuze & Guattari (1996), o Corpo sem Órgãos seria um meio propício para eventuais movimentos de desterritorialização e linhas de fuga possíveis. Torna-se, assim, um campo fértil para a manifestação dos devires, uma vez que se singulariza a partir de tênues agenciamentos, nos quais as linhas de fuga se desviariam dos estratos solidificados para situarem-se em um campo favorável a reterritorializações múltiplas; tentaria fugir, então, à concepção de um corpo-organismo fixado à funcionalidade de seus órgãos.

Através do corpo, torna-se possível incitar sensação, emoção, afeto, conexões múltiplas que extrapolariam o usual, o corriqueiro, situando-se no desterritorializado, este que Deleuze e Guattari apresentam como o lugar para a manifestação do “Corpo sem Órgãos”. A partir daí, tornar-se-ia possível experimentar uma certa porção de liberdade de deixar-se levar, ou seja, motivar-se através da energia, do volume, da presença e do movimento. O Corpo sem Órgãos é ele mesmo um princípio para que o devir aconteça, pois só a partir dele é possível acompanhar as tendências de movimento das forças que vão se intensificando nos fluxos de agenciamento, para a formação-deformação-criação de novos corpos.

Quando Artaud opta por ir contra o organismo, ele se desvia do modo funcional e utilitário pelo qual os órgãos são privilegiados e amplia, por esse caminho, a noção de vitalidade do corpo, instaurando-se em um campo de agenciamentos de desejos – campo este em que a energia é o que gerencia os agenciamentos, estes que, por sua vez, dão origem a outros corpos virtuais.

José Gil (2001), a seu turno, cria a noção de consciência do corpo, que parece dialogar dentro do mesmo campo de consistência do CsO. A consciência do corpo parece conter contornos de um Corpo sem Órgãos na medida em que também é habitada por energias as quais se manifestam nesse limiar de pele interna e inversa. Os agenciamentos se movimentam como uma consciência flutuante que passeia e acompanha contemplativamente todos os seus movimentos, como ondas e redemoinhos que habitam a existência.

Em entrevista dada ao projeto Narrativa e Medicina, pela Universidade de Letras da Universidade de Lisboa, Gil (2016) diz que o processo de tomada de consciência do corpo não é como tomar consciência de algo, de um objeto percebido; ele é, antes de qualquer coisa, uma impregnação da consciência pelo corpo. O processo ocorre como na experiência do bailarino, que sente a energia fluir através dos membros, ao mesmo tempo em que é acompanhado pelo movimento de sua consciência, "como adesão imediata ao mundo, como contacto e contágio com as forças do mundo" (GIL, 2001, p. 177). Conforme nos diz Gil (2011), a pele é despertada para o movimento e acionada para acompanhar o ar que envolve o espaço, de maneira que o corpo se moverá como dentro de um receptáculo aéreo. Por isso, esse corpo poroso se atualizaria por trocas permanentes com o dentro e o fora, se projetando no espaço espectralmente, à medida em que exerceria uma comunicação inconsciente por osmose ou contágio. Segundo o autor, o corpo espectral seria como um corpo monstruoso, mutilado, deformado, qualquer coisa que não é dito, um contorno do silêncio, que fala entre as palavras. De acordo com Gil (2001), existe uma realidade que nasce do investimento afetivo do corpo, como se houvesse um "prolongamento da pele no espaço, e a pele se tornasse espaço" (GIL, 2001, p. 58).

Esse estado de corpo em devir pode ser detectado nos estados de criação ou transe, onde o corpo se expressa pelo movimento e pelo pensamento, o que pode ser notado, por exemplo, quando dirigimos e reagimos a partir dos limites do

automóvel: é como se fosse ele o nosso próprio corpo. Outro exemplo possível é o do uso de próteses, as quais acabam por superar os limites da pele e cavam esse meio espacial que cria a profundidade dos lugares. (GIL, 2016) No caso do bailarino, seu espaço de corpo é criado a partir do próprio movimento, pois “não tem necessidade de objeto para forjar o seu espaço próprio e seu espaço do corpo é muitas vezes descrito como sendo emanado de um corpo só, que ele rodeia e autonomiza” (GIL, 2001, p. 59).

Ao tomarmos consciência da existência de um campo de energia que permeia ativamente os corpos, outras perspectivas surgem para pensarmos sobre o que pode vir a ser um corpo. Será nesse contexto, e apoiados pela lógica de um novo paradigma estético – proposto por Félix Guattari, a fim de buscar novas formas de existência –, que vamos refletir o fenômeno do corpo. Isto é, um corpo que cria a si próprio a partir da multiplicidade de interferências que o atravessam e que, consciente dessas forças, tenta escapar dos territórios e desviar-se de subjetividades dominantes e conceitos identitários, a fim de atualizar-se.

Pensaremos então, a partir de um corpo poroso, aberto a expressar sua potência vital em constante expansão física, mental, energética e espiritual, em um campo de consistência no qual co-habitam elementos heterogêneos e, ao mesmo tempo, irreversíveis, que oscilam na busca por margens para dissipar estratos densos. Com isso, surgem algumas perguntas: o que seria um corpo em devir? Como torná-lo efetivo? Como construir um corpo onde o devir possa se manifestar?

O corpo pensado a partir do conceito de um Corpo sem Órgãos, ou pela via de uma consciência do corpo, seria, então, em ambos os casos, um corpo construído passo a passo, como um componente de passagem que habitaria lugares e condições sem se deixar reduzir ou rebaixar a nenhum tipo de classificação. Esse corpo estaria no limiar existente entre os estratos dominantes e a abertura na comunicação com os outros Corpos sem Órgãos, os quais vão se fazendo e modificando a cada acontecimento, a cada encontro. “Isso porque o CsO não pára de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 23).

## 2 DEVIR: no campo da experiência

Ao dedicar-se ao exercício de experienciar o devir, vislumbra-se uma junção entre sujeito e objeto. Tal junção é apresentada por Deleuze e Guattari (1987) mais como uma potência reveladora que permeia as relações do que através de uma reação imediatista entre as partes relacionadas. Dito isso, temos: “um devir não é uma correspondência entre relações. Mas também não é uma parença, uma imitação, ou no limite, uma identificação. (De)vir não produz mais nada senão a si próprio” (DELEUZE & GUATTARI, 1987, pp. 238-239).

A noção de devir chega como uma potência intensificadora e transformadora, que se reorganiza e impulsiona a experiência singular, sem a preocupação de coincidir com nenhum tipo de conceito sobre si mesmo – tem, pelo contrário, o ideal de ir além. Para vislumbrarmos as possibilidades dentre as diversas formas de existir de um corpo, de maneira a ultrapassar esses limites e, em alguma medida, deixá-lo livre para ser a partir de um fluxo de devires, é necessário adquirir consciência das forças que o compõem. Isso se dá, segundo Lepecki, através da experiência. O autor aponta:

A experimentação seria a condição fundamental para alcançar 'outras possibilidades contemporâneas' (...) ao mesmo tempo, que revelam os modos hegemônicos de subjectivação que 'nos roubam o corpo para fabricar organismos oponíveis' (LEPECKI, 2006, p. 40).

Lepecki (2006) afirma, portanto, que através da experimentação podemos apontar para outras formas de ser enquanto sujeitos de enunciação. Aos poucos, assim, podemos nos distanciar de certos modelos de sistemas hegemônicos, os quais dificultam a criação de novas redes associativas. Acerca desse ponto, torna-se válido salientar a tentativa de Jorge Larrosa (2011) de desvincular a palavra experiência da prática ou do experimento – para ele, nem a prática nem o experimento são inerentes à experiência, uma vez que esta não estaria fundamentada em um sujeito agente, que se vale apenas de possibilidades de ação. Para Larrosa (2011), o sujeito da experiência seria, antes, passional, receptivo e aberto para viver suas paixões e a experiência em si, por sua vez, seria melhor entendida se nela pensássemos como “isso que nos passa”. O “isso”, aqui, vem no sentido de um acontecimento que “nos” revelaria algo – não como um evento que passa diante de nossos olhos e se faz puramente reconhecido por essa razão. É, na verdade, como algo que “nos passa” e transforma a nossa forma de lidar e nos

relacionar com a nossa própria linguagem, com nossos pensamentos, sentimentos e atitudes. Não havendo nenhuma transformação, o acontecimento apenas passaria diante de nós e seria visto unicamente para ser compreendido – isso seria um simples acréscimo qualquer de “saberes”, que continuariam externos a nós e não se efetivariam, portanto, como uma experiência.

Com efeito, em se tratando da capacidade que o acontecimento tem de nos transformar, poderíamos dizer que a experiência faz parte da constituição e formação do sujeito, que ela “supõe cancelar essa fronteira entre o que sabemos e o que somos, entre o que passa (e o que podemos conhecer) e o que nos passa (como algo a que devemos atribuir um sentido em relação com nós mesmos)” (LARROSA, 2011, p. 13). É somente através da subjetividade de cada pessoa, portanto, que essa experiência ganha vida e sentido. Assim, através dela, o sujeito comum passa a formar-se e constituir-se como um sujeito que se mantém exposto, disponível, e que se “abre à experiência desde a sua própria singularidade” (LARROSA, 2011, p. 18).

Dawsey (2006), respaldado pelo olhar do antropólogo Victor Turner, acrescenta que “a experiência se completaria através de uma forma de ‘expressão’. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, ‘completar’ ou ‘realizar inteiramente’ – refere-se, justamente, ao momento da expressão” (Turner, 1982, apud DAWSEY, 2006, p. 22). A partir dessa definição, pode-se compreender a performance como o momento de realização de uma expressão, a ser completada, em alguma medida, com a experiência. Contanto, completar-se na experiência através da expressão seria justamente deixar o campo aberto à atenção aos ruídos, mantendo a sua essência inacabada – está só se completaria (faria sentido) a partir dos encontros. Seria, ainda assim, um sentido temporário, embora não menos pleno – um sentido formulado e adquirido através da mediação entre outros corpos. Nessa mediação, o indivíduo estaria totalmente implicado na escuta dos acontecimentos que decorreriam através dele, fator o qual interferiria, assim, em seus modos de ser-agir no mundo.

Para que isso se dê na prática, no entanto, é preciso que haja antes um estranhamento diante do envolvimento automático com a existência. Ao colocar-se nesse lugar de descoberta é que o sujeito percebe a importância de desvencilhar-se de certos padrões para deixar que novas maneiras se efetuem – dá espaço, dessa



forma e somente dessa, para que os mais variados devires possam se manifestar pelo corpo.

“Através do processo de performance, o contido ou suprimido revela-se” (DAWSEY, 2006, p. 19). Para Quilici (2015), “o fazer poético exigiria a conquista da intimidade com os espaços informes, que podem conduzir a dissolução da própria representação do sujeito” (QUILICI, 2015, p. 122) – esta é uma premissa para uma experiência com os devires. Essa abertura de espaços se faz bastante presente nos processos artísticos, como um respiro e uma oportunidade à instauração do campo do possível. Segundo Quilici (2015), é preciso “uma linguagem especial para estabelecer uma conexão com o intolerável dessas situações, uma linguagem que trabalhe justamente com os limites do dizível” (QUILICI, 2015, p. 112).

Iremos, a partir de então, conduzir o pensamento desta pesquisa pela hipótese das artes performativas do corpo como um meio possível para potencializar essa experiência, já que, segundo Miguel, “intensidade, transformação e experiência, passam a estar ligadas e aparecem como linhas de definição do corpo e das suas relações com a performance” (MIGUEL, 2017, p. 86).

## **2.1 O devir nas artes performativas do corpo**

É sabido que o movimento relativo à performance ganhou expressão nas décadas de 60 e 70, período em que foram postos em xeque muitos dos sistemas hegemônicos da sociedade. Diversos deles eram vinculados à cadência tecnológica e industrial, que afetava diretamente as relações humanas e, conseqüentemente, a relação do indivíduo com os saberes do corpo – este que, à época, encontrava-se destituído de valor e conhecimento. Nesse contexto, no qual a visão de mundo se instaurava por um modo tecnicista e racionalista de pensar e agir, proliferou-se uma sensação de balbúrdia interna – a configuração vigente trabalhava sempre no sentido de derrubar as possibilidades de liberdade expressiva humana. Esta situação deu margem ao estabelecimento de tensões relacionadas aos sistemas do corpo, da linguagem, da política, das relações sociais, culturais e artísticas. “Sem os jogos de sedução e a trocas de odores, o homem tem a necessidade de mediar este momento, de beliscar a carne, sentir a dor e ver o corpo ‘imperfeito’” (ROLLA, 2012, p. 129). “Este centrar-se na importância da experiência artística enquanto valor leva

por seu lado a que assista a uma dissolução relativa das identidades e dos seus limites (...)” (MIGUEL, 2017, p. 75). Cassiano, por sua vez, completa, definindo que a performance “aspira a convocar as próprias potências criativas do humano, antes mesmo da sua configuração em formas e gêneros, comprometida que está com a reinvenção da cultura e dos modos de vida” (QUILICI, 2015, p. 114).

Não há, aqui, pretensão de aprofundamento na história da performance ou do teatro e em seus contextos de emergência. Por isso, a presente pesquisa se aterá somente a alguns elementos constituintes da performance associados ao teatro contemporâneo pós-dramático, os quais se encontram, hoje, totalmente permeados pelas mesmas aspirações.

O teatro performático<sup>14</sup> e/ou a performance<sup>15</sup>, como assim denomina Josette Ferál (2009), oferecem um caminho fértil de experimentação autopoiética<sup>16</sup> no campo das artes do corpo. Isso se dá pelo fato de ambos abrirem caminhos efetivos para que as células criativas atuem de maneira a intervirem e resistirem a sistemas hegemônicos de significação – e também constituírem-se a partir de uma rede interligada de muitos fragmentos. Visam, portanto, desconstruir através do corpo uma teatralidade interpretativa, indo de encontro à mimese, a uma certa linearidade e à centralidade de significados. Estão, assim sendo, mais interessados na desconstrução de tudo isso, com o objetivo de introduzirem o evento e o risco em sua forma de abordar o acontecimento. Segundo Ferál (2009), a meta do performer não seria a de construir signos fechados em suas definições de sentido, mas sim a de introduzir uma certa ambiguidade, deslocando os códigos, fazendo deslizar os sentidos, transformando-os e atribuindo-lhes um outro significado.

A performance não abre mão dos signos e de tudo o que vinha sendo feito até então, mas se propõe a relacionar-se de maneira diferente a partir dos elementos

---

<sup>14</sup> "Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados (Hotel pro forma), por colagensmontagen (Big Art Group), intertextualidade (Wooster Group), citações, ready-mades (Weems, Lepage). Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida. A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento [événement], reconhece o risco" (FERÁL, 2009, p. 8).

<sup>15</sup> "Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mímesis precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação" (FERÁL, 2009, p. 13).

<sup>16</sup> Ver subcapítulo 1.1 Singularização: fuga dos territórios.

existentes. Com isso, “os artistas recorriam à performance para demolir categorias e apontar para novas direcções”<sup>17</sup> (MIGUEL, 2017, p. 7-8), o que gerava uma tendência de afastamento da necessidade egóica do espetacular por si só. Enquanto “procuram uma sobreposição do mundo interior relativamente ao mundo exterior. Deixam de ser feitos à mão – no sentido do artifício manual e virtuoso – e introduzem o corpo como fazedor” (MIGUEL, 2017, p. 99).

O corpo do performer se projeta para além das construções psicológicas dos personagens ou de quaisquer estruturas afirmadas pelo teatro interpretativo, este que teria como principal característica a construção de um universo de memórias advindas de um sistema operador de sentidos – e que propõe uma lógica da fragmentação e da dissociação de certos padrões, em prol do encontro e do porvir. A esse respeito, tem-se que: “o ato performativo (que vamos entender como sendo as artes do corpo impregnadas pelos elementos constituintes da performance) se inscreveria assim, contra a teatralidade que cria sistemas do sentido e que remete à memória” (FERÁL, 2009, p. 207). O teatro clássico, por exemplo, assim como a psicanálise, “traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 11), ou seja, perde a sua capacidade de lidar com o campo virtual e invisível presente nas interações com o mundo.

Como uma forma de escapar desses fantasmas e habitar o campo do real, vemos a esquizoanálise e as performances do corpo: tanto uma quanto as outras tentam se inscrever a partir de um campo de consistência o qual visa estabelecer uma escuta meticulosa entre as forças reais que permeiam esse corpo. Desviam-se, assim, de apegos submetidos à memória, para efetivarem-se como corpos capazes de criarem novos agenciamentos de desejos; agenciamentos que possibilitem brechas férteis para a realização de experiências fugidias no campo do sublime.

Nesse contexto, o ato performativo pode vir como uma proposta de desvio dos dispositivos dominantes (máquinas de subjetivação) pertencentes a cada área de atuação – teatro, dança, circo, política, música –, de maneira que a desconstrução e a interdisciplinaridade interfiram para que cada território se dissolva e nos possibilite “reconhecer os limites dos processos de produção de sentido,

---

<sup>17</sup>Trecho de Goldberg, Roselee, “A Arte da Performance: do futurismo ao presente”, Orfeu Negro, Lisboa, 2007, retirado da tese de doutoramento do professor doutor João Garcia Miguel.

abrindo espaço para a relação com ‘presenças’ antes mesmo que elas possam ser nomeadas e representadas (...)” (QUILICI, 2015, p. 113).

A performance tenta intervir no mundo de forma a criar a sua realidade a partir dos imperativos do real, condição em que o corpo se abre às micro possibilidades que emergem pela conexão consciente dos fluxos de intensidades que atravessam esse corpo. Segundo Miguel (2017), “no caso da performance a obra de arte é um meio, um processo de constituição do sujeito e das suas relações com os outros e com o mundo. É nesse espaço de abertura que o sujeito se cria e avança” (MIGUEL, 2017, p. 108). Ferál enfatiza que “a performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador” (FERÁL, 2009, p. 7).

A performance, muitas vezes, está associada a ação. No entanto, se considerado o fato de que a noção de ação pode ser redimensionada, de forma a indissociar *vita activa* e *vita contemplativa*<sup>18</sup>, fica claro que, hoje em dia, a performance aparece muito mais vinculada ao tipo de experiência que Larrosa aponta como passional. Nesse tipo de experiência, o sujeito se encontra disponível e se deixa ser tocado, atravessado e constituído, sob o olhar de quem acompanha a própria fluidez de seus movimentos, ao invés de comportar-se apenas como agente e propositor. Segundo Cassiano, “na medida em que a vida do espírito passou a se identificar, sobretudo, com o pensamento, o exercício do contemplar caiu no esquecimento e atrofiou-se” (QUILICI, 2015, pp. 115-116).

---

<sup>18</sup> "Como mostra Arendt (1993), essa indissociabilidade entre *vita activa* e *vita contemplativa* formam o par indissociável que define as esferas de experiência humana e os tipos de vida no mundo antigo” (QUILICI, 2015, p. 115).

## 2.2 O movimento na criação de espaços: corpo-mundo



Fotografias do desenho: Corpo revolução. 67cm x 90cm. Lápis dematográfico e pastel à óleo sobre papel. Clarice Panadés, Belo Horizonte, 2018.

Para tornar possível a compreensão de nossas tendências de movimentos e para nos aproximarmos da capacidade geradora de espaços que o movimento tem, é de extrema relevância perceber os movimentos ao longo de nosso desenvolvimento evolutivo, de acordo com o estudo da embriologia. O conteúdo a ser tratado nesse subcapítulo tem por predominância os pensamentos percebidos durante as aulas de embriologia com Sofia Neuphart (2016), dançarina e pesquisadora do movimento, realizadas na FIA<sup>19</sup>, cujo olhar foi sempre percebido e conduzido sob a perspectiva do movimento.

Segundo Neuparth (2016), o embrião se dá pela pressão entre dois mundos: as membranas dos gametas feminino e masculino se fundem pela compressão entre eles e um adensamento é provocado por uma pressão interna-externa. Nesse momento, quando não parece haver espaço algum, a própria densidade abriria esse espaço, dando margem, posteriormente, à fertilização e à formação do zigoto.

Sendo assim, o embrião nasce do encontro entre duas forças – e continua a se desenvolver a partir de novos encontros, os quais se dão, da mesma maneira, por momentos de compressão, intensificação, deformação e abertura de espaços que possibilitem o surgimento das coisas. Por exemplo, quando a notocorda – que está entre as regiões endodérmica e ectodérmica – se abre e o endoderma se separa, o líquido amniótico entra em contato com o líquido do saco vitalício pelo suco primitivo (feito no ectoderma), e há, então, uma compressão (forças internas-

<sup>19</sup> Aula de embriologia dada sob a perspectiva do movimento durante a Fia - Investigação/Fiação nos Estudos do Corpo, do Movimento e do Comum, no CEM - Centro de Estudo do Movimento, Lisboa, PT, 2016.

externas) entre o líquido amniótico (dentre outros fluidos) e o ectoderma, gerando um espessamento do ectoderma. Com esse espessamento, surge um novo espaço: o chamado tubo neural. O espaço do tubo neural se dá, portanto, por um adensamento e por uma pressão entre corpos. Para Sofia (2016), a necessidade de criar espaço é gerada a partir do fato de justamente não haver espaço. Seu tamanho, dessa forma, tem a ver com o empurrar-puxar que é permitido em cada espaço criado.

No espaço do tubo neural é que surgirão, então, o sistema nervoso central e a crista neural. Seria a partir da formação desses espaços (buracos, vazios) que as coisas surgiriam, ou seja: eles dão origem a novos territórios. As células criam nichos para o surgimento dos vasos e, a partir do próprio embrião, cria-se tudo. É pela insistência na geração de intensidade (no empurrar-puxar das forças) que o ectoderma pode se transformar e, por fim, se especializar em epiderme, gerando um novo espaço, sob o qual o saco vitelínico passaria à forma de cilindro, pois adaptar-se-ia a partir do novo lugar de que dispõe (informação verbal)<sup>20</sup>

O vazio é o que está em volta das coisas, mas também é o que atravessa tudo e todos. Pensar o vir a ser (o devir) a partir do vazio abrange as diversas possibilidades de visão do todo. O movimento dos devires habitaria um certo estado de caos, como uma espécie de "deslimite" para as coisas – aí caberia a indiferenciação das formas como um lugar de potência (assim como o vazio). Tal lugar nos permite estar sempre a começar, se não nos fixamos ou apegamos às formas. Para Neuparth (2016), a forma seria ondulatória e viria pelo movimento, ou seja, pela necessidade de se percorrer novos espaços, os quais se dão entre corpo-mundo. "O corpo brota desde o interior de si e vai encontrando mundo. O mundo retorna esse brotar num contínuo vibrátil de si para um não si e de um não si para si. corpo-mundo" (NEUPARTH, 2014, p.16).

Segundo a pesquisadora do movimento, é só na insistência em comprimir-se e adensar-se que as deformações podem acontecer, para que o corpo possa fugir e se desviar para outras possibilidades de ser corpo no mundo, já que estaria sempre vibrando rumo ao movimento e à não estratificação de si mesmo. O movimento é gerado pelo encontro e não há encontro sem deformação. Estar aberto para deformar-se constantemente requer tempo de escuta – isso é o que nos possibilita

---

<sup>20</sup> Informação fornecida por Sofia Neuparth em Lisboa, em 2016.

sentir as tendências de movimento entre corpo e mundo. Fica claro, portanto, que é durante os encontros e pela falta de espaço aparente que são cavados espaços para a criação de novos territórios.

De acordo com Sofia Neuparth (2016), se, em um nível macroscópico, parece impossível criar espaços (através da intensidade) para que novas coisas possam surgir, é porque não vemos, nem sentimos e/ou percebemos quando o movimento pode avançar (informação verbal)<sup>21</sup>. Tudo pode ser ação se agirmos de maneira a deformar a nós mesmos. Klauss Vianna reitera que “duas forças opostas geram um conflito, que gera o movimento, (que ao surgir) se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço” (VIANNA, 2005, p. 93).

## **2.3 O devir na dança**

Compreende-se a dança, aqui, como o modo de organização do corpo, ou seja, sua forma de atualizar-se e agenciar-se pelo fluxo constante existente entre corpo e mundo. A experimentação com os devires parece ser convocada em sua inteireza a partir da atenção e da abertura de estados de consciências pelas próprias tendências do movimento, que vão se percebendo conscientemente nos processos de escuta interna-externa dos movimentos corpo-mundo.

Não vamos nos referir a uma dança preocupada com a técnica ou com uma virtuosidade como objetivo final, mas àquela que se dá em um processo de preencher o movimento por uma potência criadora em busca da expansão de todo o ser: “o homem é uno em sua expansão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai - é a pessoa inteira que se exprime” (VIANNA, 2005, p. 35). A dança, vista sob essa perspectiva, busca manter-se em um estado de abertura, para deixar-se ser sob a luz da atenção de uma potência criadora dos corpos, a partir da qual as energias se agenciam no espaço – para além dos limites e contornos da pele.

Klauss Vianna percebe, como vemos em sua obra, que o que gera limitações no modo de ser-corpo-mundo são as tensões acumuladas pelo uso desatento desse mesmo complexo corpo-mente-energia no nosso cotidiano, como se nos deslocássemos do tempo e das circunstâncias do momento. Nota-se que, para ativar um certo grau de liberdade corporal, seria preciso considerar uma presença de

---

<sup>21</sup> Idem 20.

corpo em estado de escuta, atento às forças que o permeiam para, assim, resvalar em movimentos. Baseado em tal visão, Klauss – coreógrafo e um dos pioneiros da consciência corporal no Brasil – estuda e treina seus bailarinos, atores e quaisquer interessados nesse trabalho de escuta de si próprio sempre no sentido de que estes tomem conhecimento de seus processos internos e possam, assim, dar espaço para que eles se manifestem. Em diálogo com esse ponto, Letícia Teixeira (2008) traz que só através do corpo seria possível mobilizar sensação, emoção, afeto e conexões múltiplas que extrapolariam o convencional, situando-se no desterritorizado, este que Deleuze e Guattari apresentam como o lugar para a manifestação do “Corpo sem Órgãos”. Só então poderíamos entrar em contato com algum tipo de liberdade, a qual nos motivaria a deixar-nos levar através da energia, do volume, da presença e do movimento.

Para Klauss<sup>22</sup>, a expressão “consciência corporal” diz respeito à ampliação da percepção dos mecanismos corporais envolvidos no movimento, e vem da necessidade de prontidão e disponibilidade para esse movimento. O coreógrafo criou alguns princípios que estariam à serviço da expressão de cada corpo, sem se ater a recursos técnicos específicos. Entendeu que, para alcançar tal finalidade, era necessário um trabalho de autoconhecimento, autodomínio e atenção. Ele se dizia “parteiro” das possibilidades do aluno e se apoiou na força das instruções, que serviriam de estímulo ou ignição para que seus aprendizes conseguissem ativar suas próprias maneiras de experienciar. As indicações do coreógrafo se pautavam em tentar acionar a expressão do movimento e, juntamente com Angel Vianna, ele desenvolveu exercícios que envolviam um trabalho com apoios, resistência e oposições, direcionamentos ósseos, espaço articular, intenção e contra-intenção, buscando sempre abrir espaços para que o movimento fosse a própria informação, ou seja, a sua expressão e intenção.

Neves (2008), ao associar os processos investidos pela dança de Klauss Vianna ao funcionamento do cérebro (memória e consciência), aponta que “ao modificar o estado da articulação, estamos mudando os músculos que usamos para um determinado movimento. E, ao usar outros músculos, acessamos outros aspectos da memória, ligados a eles”. Percebe-se que há, portanto, uma mudança na estrutura. Nesse estudo, ela mostra como o movimento é produto das ações

---

<sup>22</sup> De acordo com Neide Neves (2008), no livro Klauss Vianna: Estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.



cerebrais, além de constituinte principal para desenvolver conexões, que estão diretamente ligadas ao corpo em sua completude.

O funcionamento do cérebro implica em movimento e conexão, está aberto para a variedade e para as mudanças, que não são considerados erros e, sim, fonte de diversidade. O desenvolvimento auto-organizado e constante do cérebro está ligado e depende da relação com o meio e com o organismo todo. Essa relação se faz através de glândulas e músculos, atualizando a todo momento sensações, percepções e movimentos (NEVES, 2008, p.62).

Apesar de a memória ser a grande responsável pela assimilação de padrões através da repetição de determinados movimentos recorrentes, ela abre espaço para que movimentos diferentes também se dêem, mesmo que tenda a se fixar em um nó identitário (ritornelo)<sup>23</sup>. Por isso, os movimentos devem ser conduzidos no sentido de criar um ambiente de experimentação no qual a repetição deve ser consciente e sensível, para que se possa reparar nos espaços e brechas – estes que podem ser desviados e movimentados em outras direções do possível.

O neurologista Gerald Edelman (1988) elabora a teoria da seleção do grupo neural (TNGS), que tem os gânglios basais, o cerebelo e o hipocampo como órgãos que lidam com a sucessão de eventos, no tempo e no espaço, tanto no movimento real quanto na memória. Edelman considera que os padrões de resposta do cérebro são formados a partir da própria anatomia cerebral. Entende, também, que eles possuem aspectos dinâmicos, os quais geram a natureza da mente. Isso confirma que os movimentos do cérebro afetam todo o funcionamento do complexo corpo-mente-energia e vice-versa. O contínuo ajuste adaptativo do reconhecimento da memória é operado por um mecanismo de seleção no contato do cérebro com a novidade (corpos-mundo). Fica claro, aqui, que os padrões estão sujeitos a alterações durante a experiência.

Um corpo em estado de atenção pelo movimento, na medida em que reconhece certos padrões, passa a reconhecer, também, o surgimento da novidade. Tais novidades, no entanto, se repetidas, podem gerar novos padrões de movimento a partir da entrada deste algo novo. Emerge daí um ciclo: quando um território entra em contato com o novo, embarca em uma linha de fuga e reterritorializa-se, para firmar-se, mais tarde, em um novo território, que novamente será desterritorializado por outras linhas de fuga as quais, por sua vez, se reterritorializarão em seguida. Nesse movimento ondular, o devir é convocado a habitar um movimento cíclico, no

---

<sup>23</sup> Ver no subcapítulo 1.4. Corpo sem Órgãos e a Consciência do Movimento.

qual “há desapego de nascimento-e-morte e penetração de nascimento-e-morte. Assim é a prática do caminho” (DOGEN apud QUILICI, 2015, p. 204).

A memória é reconhecida, portanto, como um assentamento de mudanças, pois os movimentos internos-externos na integração corpos-mundo afetam seu funcionamento e o da consciência, fazendo com que ela, ao mesmo tempo, garanta um padrão e dê abertura para a mudança. Para Edelman (2000), a memória pode ser considerada como “um ato de criação, e cada ato de memória é, em algum grau, um ato de imaginação” (Edelman, 2000, apud NEIDE, p. 75). É interessante observar a maneira como as ciências cognitivas aproximam-nos das práticas e conhecimentos pesquisados pelas artes do corpo, oferecendo-lhes entendimento e atribuindo-lhes significados.

A partir dos experimentos corporais, para alcançar mais consciência corporal, Vianna (2005) tenta trabalhar no sentido de registrar conscientemente as sensações e alterações observadas, desenvolvendo as capacidades da percepção, da propriocepção e da memória, juntamente com as habilidades motoras. Pode, com isso, atingir uma consciência de alto nível, a qual Edelman (1992) define como aquela que:

Envolve o reconhecimento, por um sujeito pensante, de seus próprios atos e afetos. Incorpora um modelo do pessoal, e do passado e do futuro, assim como do presente. Exibe estado de alerta (*awareness*) direto - o estado de alerta não inferencial ou imediato de episódios mentais sem o envolvimento dos órgãos dos sentido ou receptores. É o que nós, como humanos, temos além da consciência primária. Somos conscientes de sermos conscientes (Edelman, 1992, apud NEIDE, p. 96).

Klauss estava interessado em trabalhar a expressão corporal de forma que ela estivesse mais ligada ao termo *awareness*<sup>24</sup> do que ao termo *consciousness*, pois acreditava que, ativando o estado de reconhecimento dos movimentos internos desta maneira, a dança poderia se tornar um lugar estimulador para que essas forças se manifestem no espaço através do corpo-devir do bailarino-ator-performer. É nesse sentido que Vianna, intuitivamente, direciona suas pesquisas a uma coexistência entre estabilidade e instabilidade na construção e na emergência do reconhecimento de um estado corporal que se dá em movimento. A dança seria, então, “o emergir do gesto a partir da escuta atenta ao nascer do gesto na relação

---

<sup>24</sup> *Awareness*: palavra inglesa que significa consciência enquanto prontidão. Diferentemente de *consciousness*, é a experiência física, que lida com conteúdos diretamente acessíveis; um estágio indispensável ao corpo para lidar com a informação. A *consciousness* é o saber da *awareness*. Sobre a questão da consciência em Klauss Vianna, ler a dissertação de mestrado de Célia Queiroz, Cartilha Desarrumada, 2001.

que vamos criando com sentir movimento” (NEUPARTH, 2014, p. 12). Sofia afirma, em seu livro *“Movimento - Escrito em estado de dança”*: “não só me reformo em mim própria como migro”.

Por que, no entanto, deseja-se abrir o corpo e projetá-lo para fora? Por que querer dançar? Será que o movimento inerente a nós é o que nos impulsiona? Parecemos estar impregnados por potências de movimentos desejosas de reagenciarem-se a todo instante. Para Gil (2011), dançamos para fazer fluir o movimento das energias, num desejo constante de aumentar a fluência da intensidade (GIL, 2011, p. 70). “Porque o desejo não se esgota no prazer mas aumenta agenciando-se (...) é infinito, desejar é agenciar para fluir” (GIL, 2011, p. 71).

## **2.4 Minha experiência prática com o devir-corpo no campo da criação**

Enquanto participava de um processo de criação no CEM – Centro de Estudos do Movimento –, pude observar e passar a perceber com clareza o que emergia em meu corpo a cada novo encontro naquele ambiente. Quando estava em estado de escuta e o encontro realmente se dava, era sempre diferente – não poderia acontecer de outra forma, uma vez que o meu corpo estava em constante transformação, assim como a sala, mesmo que aparentemente intacta. Nos dias de maior distração e cansaço, esta parecia a mesma de todos os dias: o comprimento, a cor, o chão, as paredes e as janelas não pareciam mudar. Às vezes, os sons estavam tão distantes que a minha percepção do entorno se obscurecia e o encontro, em consequência, não se concretizava. O medo de não saber o que fazer ou mesmo de onde partir ofuscava-me ainda mais os sentidos e eu permanecia, dessa forma, por muito tempo recompondo movimentos que pareciam desembocar sempre no mesmo registro e na mesma qualidade. Era como se eu visitasse, dia após dia, algo muito previsível e seguro. Mesmo as eventuais tentativas de surpreender a mim mesma terminavam frustradas: a surpresa era, sempre e inevitavelmente, estragada por sua elaboração prévia e consciente.

Inicialmente, mesmo que de forma inconsciente, queria prevenir-me de todas as possíveis intempéries que poderiam desestabilizar o meu idealizado ambiente perfeito de trabalho para a performance. Aos poucos, passei a entender que tudo isso fazia parte do processo e que cabia a mim apenas aceitar toda a realidade que

me atravessava, para só depois tornar-me capaz de ir além do circunscrito. No texto “O encontro é uma ferida”, de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, os autores falam sobre o tempo que se dá entre o estímulo e a resposta, mas o qual desperdiçamos na ferocidade com que cedemos ao medo e caímos no hábito, evitando, assim, o acontecimento.

Se nos dermos esse tempo, esse silêncio, essa brecha; se suportarmos manter a ferida aberta, se suportarmos simplesmente *(re)parar* – voltar a parar para reparar no óbvio até que ele se “desobvie” – então, eis que o encontro se apresenta e nos convida, na sua complexidade embrulhada em simplicidade (EUGENIO & FIADEIRO, 2012, p. 4 – grifo do autor).

Era exatamente desse tempo para “desobviar” que eu precisava para me abrir ao encontro. Ver o outro – o mundo que me rodeava – e deixar-me ser olhada por ele, para que, a partir daí, pudesse surgir uma nova possibilidade de existência no meu corpo, ou melhor, de “re-existir” – como enfatizam os autores de “O encontro é uma ferida”:

Reparar no que se tem, fazer com o que se tem. E acolher o que emerge como acontecimento. Reencontrar, naquela matéria simples e quotidiana em relação à qual aprendemos a nos insensibilizar – a matéria da *secalharidade* – reencontrar aí, nesse comparecer recíproco, toda uma multiplicidade de vias contingentes para abrir uma brecha. Uma brecha para a *re-existência* (EUGENIO & FIADEIRO, 2012, p. 3 – grifo do autor).

No trecho acima, é sugerida a possibilidade de nos refazermos e repensarmos a nossa forma de nos relacionar e intervir no mundo. Os autores expõem a necessidade de se abrir uma brecha para a atenção e a presença, a fim de que agarremos a contingência que surge a todo momento, na esperança de que possamos compor uma nova realidade.

Um dia, durante o meu processo de pesquisa prática, me veio a imagem e a necessidade de abrir o coração, relaxar, desembasar os olhos e deixar ceder o corpo rígido. Essas imagens apareciam-me como se fossem derramadas sobre mim pelo meu próprio corpo-mente-energia, em uma busca de me libertar de toda rigidez acumulada através de tudo o que vivi e que tinha me atravessado durante a vida. Era como se o coração estivesse há tempos fechado, por algum motivo ainda encoberto pela razão, e como se agora, somente pela consciência do corpo, ele tivesse adquirido acesso a esse saber. Como se não só o órgão, mas toda a energia nele circulante estivesse estagnada até então, por uma falta de abertura consciente – que agora se resolvia em plena fluidez. Eu sentia como se tivesse me deparado,

de repente, com todo o acúmulo de experiências e traumas vivenciados desde a minha vida intrauterina até aquele momento específico na sala branca do CEM.

Nesse ambiente, tão novo para mim, via-me finalmente atravessada por todas as texturas, cores, aromas, sons e memórias lá presentes – a minha história e as minhas vivências passadas pareciam se evidenciar na criação de um espaço de abertura nascido do encontro entre o que eu era e o que estava sendo, também permeado e atravessado por linhas do que eu poderia vir a ser. A escuta aberta ao que vinha a cada momento me fez atualizar o material interno até então fixado e engessado, a partir da conscientização de uma nova realidade, do encontro com outras forças que me presenteavam com novos movimentos. A cada instante, eu alargava as possibilidades de me mover e extrapolava o sentir, até então condicionado a limitações acumuladas no corpo e alojadas na mente – estas que sempre pareciam bloquear a minha energia e a minha voz engasgada. Esta última eu também sentia que precisava sair, para experimentar junto do corpo aquele fluxo renovado.

Ao tomar consciência desses atravessamentos, tive suporte para abrir espaços internos, de forma inédita, a partir de uma intenção consciente de acionar determinadas partes do meu corpo: respirar de maneira diferente, por exemplo, dentre outros movimentos que foram surgindo. Ampliava e aprofundava cada vez mais as minhas potencialidades de existir diante do acontecimento, que percorria todo o meu complexo corpo-mente-energia.

Naquele momento, ao me conectar com as minhas energias e micromovimentos, eu percebia outro campo do possível se abrindo diante dos meus sentidos. Os movimentos chegavam e abriam espaço nas minhas articulações, como se a condensação das forças não tivesse mais pra onde ir, senão na direção da reinvenção de espaços articulares. Comecei, aos poucos, a me conectar com linhas de fuga através da respiração, que foram se mostraram, aos poucos, capazes de dissiparem e/ou redirecionarem aquelas energias, no movimento constante de um corpo que queria dissolver-se para encontrar novas formas de ser

À medida em que me conectava com o encontro entre o dentro e o fora de mim mesma, eu começava a relaxar nódulos de tensão – acompanhava, assim, os micromovimentos ali instalados e latentes para percorrer novos caminhos. A transformação vinha a cada respirar diferente, a cada cadência de movimento nunca

antes feita. Meu corpo, implicado no movimento através de um acompanhamento contemplativo, intervinha de maneira a redirecionar e impulsionar as próprias tendências automáticas de movimento, a favor de uma expansão qualquer para ser além do que vinha sendo, em direção ao próprio desejo do movimento de fazer espaço.

Vale ressaltar que não se tratava de uma medida intelectual de processo libertário, mas sim de um processo natural proveniente da escuta de mim mesma enquanto parte do corpo-mundo que estava sendo. A escuta diante do movimento se fazia necessária para dar lugar a um corpo com tempo para estar, respirar e deixar a energia fluir através dos meus ossos, músculos e poros, para que eu pudesse fazer valer o encontro, me surpreender, me sentir vibrante, potente e viva. Isso só aconteceu, destaco, quando lancei-me ao exercício de aceitar, sem nenhum julgamento ou qualquer tipo de imposição, os agenciamentos que o meu corpo desejava fazer.

José Gil ressalta: “agenciamos e fluímos porque podemos e se estamos numa terra em movimento porque não acompanhar os seus-meus devires em movimento, se podemos?” (GIL, 2004, p. 71). Foi exatamente essa a intuição que experimentei na ocasião: por que não movimentar e acompanhar os meus próprios devires, através de novos agenciamentos, para que o desejo faça-os fluir em direção a um possível encontro? Era difícil estar ali, mas era também, ao mesmo tempo, libertador, pois sentia que em meu corpo habitava algo novo e que procurava outros espaços para se mover. Essa relação foi se tornando cada vez mais porosa e, aos poucos, fui acolhendo outros devires, os quais me permitiam não ter nenhum tipo de preocupação identitária – possibilitavam a experiência única de apenas sentir as forças que me perpassavam.

## **2.5 O devir na presença cênica**

Na experimentação de devir-corpo do artista, torna-se claro que os movimentos só se “desobviam” e encontram novas possibilidades de ação na medida em que se toma tempo para reparar naquilo que se tem; na medida em que se aceita e se acolhe o que acontece. Isso deve ser feito antes que o sujeito se precipite em qualquer representação de si mesmo, processo que ocorre, muitas vezes, por uma ansiedade em “ser original”. A poesia do espetáculo surge, portanto,

a partir do momento em que o artista consegue relacionar-se com todos os elementos externos, estes que, por sua vez, compõem a obra. Significa colocar-se em risco para libertar-se do medo constante da perda de identidade e função. Artaud detalha que, para ele, o “teatro é ato e emanção perpétua, que nele nada existe de imóvel (...)” (ARTAUD, 1999, p. 129).

No seminário de Práticas Cênicas (2018) realizado por Renato Ferracini, na Universidade Nova de Lisboa, o pesquisador aponta o lugar da experiência como imprescindível à criação, ressaltando que o artista deve tomar tempo para aos poucos resistir ao que está estabelecido. Enfatiza, ainda, que o conhecimento só pode ser gerado à medida em que torna possível intensificar esse algo que já existia, ou seja, linhas de fuga<sup>25</sup> podem ser vislumbradas para vir a ser diferente do que se é. Assim sendo, tanto no treinamento quanto no ensaio e na apresentação, torna-se necessário que o performer resista a si mesmo e intensifique suas próprias possibilidades de existência, a partir de forças dominantes situadas em seu próprio corpo, para que, dessa forma, o fazer artístico pela via do devir-corpo gere o conhecimento que lhe é próprio. (informação verbal)<sup>26</sup>.

Com a prática de um corpo em devir, que se coloca disponível para o encontro, torna-se possível verificar um movimento constante de territorialização, desterritorialização e reterritorialização<sup>27</sup>, uma vez que nas linhas de fuga presentes nos territórios abrem-se espaços para que forças desterritorializantes avancem, em busca de novos terrenos. Estes serão reterritorializados em outros planos de imanência, atualizados durante a criação. No artigo “Martín dorme ou Ritornelo-ator”, Renato Ferracini explica como esse movimento se instaura em um processo criativo, fazendo-se valer de uma linha de fuga possível no território, para que, a partir daí, desenvolvam-se novos planos de atuação:

A abertura do território como linha de fuga para, com e por meio do próprio território gerado, improvisar outros modos de existência, outros planos de possíveis, linhas de fissuras que liberem as forças de vida estratificadas de um plano de organização duro, molar, mesmo que essa molaridade seja traduzida por liquidez e falsos fluxos capturados de desejo (FERRACINI, 2014, p. 3).

---

<sup>25</sup> Ver no subcapítulo 1.1 Singularização: fuga dos territórios.

<sup>26</sup> Informação fornecida por Renato Ferracini em Lisboa, em 2018.

<sup>27</sup> Esses termos são descritos por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) no livro *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*.

O movimento do devir estaria presente, ou melhor, seria premissa para o acontecimento do ritornelo complexo<sup>28</sup>, pois exige a manutenção de um constante fluxo. A esse respeito, segundo Ferracini (2014), a técnica, a preparação, o ensaio e mesmo a apresentação podem ser matérias de expressão que atualizam a ação cênica como presença-acontecimento. Com efeito, seria preciso estarmos conscientes desses vínculos que claramente não passam, em primeira instância, pelas nossas escolhas, mas cuja partida automática já está dada, para só então forjar novos sistemas complexos de ritornelização pela arte. Isso nos daria a possibilidade de resistir a um percurso identitário, fazendo com que nos mantivéssemos presentes de uma forma mais expandida e singularizada no mundo.

Quando uma pessoa se expressa, o território acontece, e não o contrário, pois o território não se sustentaria dessa forma. Torna-se, pois, um exercício de reorganização a partir das forças que nos compõem. Se considerarmos que somos responsáveis por tudo o que acontece, em razão de estarmos conectados por uma rede de forças, energias e afetos, cabe a nós tentar perceber esses movimentos que constantemente atravessam os nossos corpos, para tentar movê-los em direção à expansão.

Eis o processo ideal: ativar a escuta para os movimentos que nos atravessam para, a partir daí, criar margem a novos redirecionamentos de energias, de modo que sejam melhores distribuídas – para que não se alojem e não se densifiquem como uma matéria viciosa. Em verdade, uma experiência que exija a atenção dos sujeitos a esses movimentos que reverberam no corpo pode ser o fator que precisamente daria a qualidade da presença ao ator-dançarino-performer, e que “está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente” (FABIÃO, 2010, p. 322); Um corpo presente em várias camadas e dobras do tempo; um corpo relacional, que é atravessado por passado, futuro e atualidade.

---

<sup>28</sup>“Ilustração do ritornelo complexo: consideremos o exemplo da consumação televisiva. Quando olho para o aparelho de televisão, existo no cruzamento: 1. de uma fascinação perceptiva pelo foco luminoso do aparelho que confina ao hipnotismo; 2. de uma relação de captura com o conteúdo narrativo da emissão, associada a uma vigilância lateral acerca dos acontecimentos circundantes (a água que ferve no fogo, um grito de criança, o telefone...); 3. de um mundo de fantasmas que habitam meu devaneio... meu sentimento de identidade e assim assediado por diferentes direções. O que faz com que, apesar da diversidade dos componentes de subjetivação que me atravessam, eu conserve um sentimento relativo de unicidade? Isso se deve a essa ritornelização que me fixa diante da tela, constituída, assim, como um nó existencial projetivo” (GUATTARI, 1992, p. 28).



No trabalho performativo, no qual busca-se incessantemente por caminhos que levem a uma determinada presença cênica, é necessário compreender a origem dessa presença: embora pareça ser, por vezes, considerada como um simples atributo de alguns corpos, percebe-se que ela é, na verdade, uma potência cultivada através da predisposição ao encontro.

Charles Feitosa problematiza e investiga o conceito de presença, questionando a necessidade do ser humano, tanto na vida, quanto na arte, de tentar captar o momento dito presente. O filósofo acredita que essa presença absoluta não existe e que a insistência em tentar estar no momento presente revela uma tendência à fuga de nós mesmos, na medida em que haveria um “desejo nostálgico de eternidade” (FEITOSA, 2017, p. 110).

O que acontece vem sendo interpretado erroneamente como suspensão de todas as mediações, como paralisação do tempo em um instante eterno, como instauração de uma identidade plena entre os corpos, quando ao contrário, me parecem muito mais experiências de intensificação da temporalidade e das diferenças nelas mesmas, ainda que de formas não usuais. O que acontece são modulações das mediações, não sua suspensão; o que acontece é a pluralização dos corpos e não sua fusão em um corpo único, comunitário, transcendente (FEITOSA, apud FERRACINI, 2017, p. 110).

Cabe aqui refletir sobre o fato de que não há mais a ilusão de recuperar e assimilar o momento presente em sua pureza, como se pudéssemos estar em um tempo que só contém o agora, desvinculados do passado e do futuro. A presença toma outra proporção e torna-se mais palpável se começamos a pensá-la como uma presença possível e menos pretensiosa, habitante de um tempo-espaco de interseções com vibrações reais. Prova disso é que, no fazer artístico, é possível sentir uma transcendência real, que se estabelece não pela comunhão e fusão dos seres, mas sim pela ligação de corpos singulares que se encontram em uma mesma tessitura de mundo, excedendo os limites ordinários do pensamento sobre o comum. Dito isso, pode-se pensar a presença cênica como um estado de vibração, que passa por uma eternidade transitória e impermanente

Esse estado que a performance trabalha se assemelha, em alguma medida, aos princípios da meditação Vipassana, uma prática que, através da observação de si mesmo, momento a momento, dá lugar a uma ação conduzida e não compassiva. Seus praticantes buscam lidar com as sensações que perpassam o corpo de forma a não se apegar a elas, através do cultivo de uma mente equânime e atenta. “Palavras e atos ou seus efeitos externos são mera consequência da ação mental.

São corretamente avaliados de acordo com a natureza da intenção à qual dão expressão” (HART, 1987, p.47).

A prática de cavar um estado de presença no corpo pode nos convidar a observar essas correlações entre mente, ações físicas e ações verbais, nos distanciando de nós mesmos. Isso evita que nos condensemos no ego e permite que possamos estar mais atentos ao que chega à consciência, à percepção e às sensações, sem um apego a reações pré-determinadas. Tal processo permite que se reaja de acordo com uma escuta que permita ao indivíduo ser mais permeável, adaptável e, conseqüentemente, sentir-se parte de uma eternidade que atravessa essa transitoriedade de devires, da qual todos nós, enquanto corpos-mundos, fazemos parte.

Muitas vezes, quando se perde o lugar de porosidade imprescindível à experiência, é possível perceber que a origem dessa perda vem de uma grande expectativa, um apego a uma idéia projetada para o futuro – esse apego não deixa que os movimentos sejam atravessados pelas interseções ativas no instante em questão. A preocupação com o resultado pode prender o sujeito a uma armadilha egóica, que faz um convite ao medo do julgamento e o leva a cair na ilusão de que o outro é um ente separado dele. Passa a acreditar que não compartilha a responsabilidade sobre aquilo que reverbera em seu corpo de performer – perde a consciência de que, na verdade, é parte do todo que o cerca. De que o próprio público se torna co-responsável pela partilha do que ocorre ali.

Assim, deparamo-nos com um paradoxo: ao mesmo tempo em que fazemos parte de um mesmo mundo e nos contagiamos uns aos outros, também temos autonomia para redirecionar nossas energias e abrir espaços para novas possibilidades de reações – não somos apenas agentes passivos diante dos movimentos que nos contagiam. Pensar nesse estado cênico é um exercício que parece vir da necessidade de ser, estar e sentir-se livre por alguns instantes de certos padrões impostos, de certas relações cristalizadas. De acordo com o filósofo Charles Feitosa, essa liberdade em relação ao tempo, que é facilmente vivenciada no sexo ou com o uso de entorpecentes, pode ser também realizada no fazer artístico. Para ele, essas experiências parecem oferecer um gozo qualquer da vida que nos faz sentir um outro tipo de estado, durante o qual estamos desvinculados de uma certa relação com o tempo.

No caso das artes performativas, a tentativa de presença parece passar por uma via sem dualidades, que une tanto o ser racional, quanto o sensorial cognitivo-sensitivo. A consciência permeia e ronda as relações que se estabelecem no entre-corpos. O ator escolhe entre fragmentar o tempo ou estendê-lo – como uma provocação, uma brincadeira, mas sem se confundir e tomar uma coisa por outra. Tal confusão, se existisse, poderia causar uma não distinção das relações, bem como levar o performer a sentir-se constrangido pela interrupção de uma possível lógica interna ou desconexão. Quando a desconexão é atrelada à exposição da mesma, pode causar imensa perturbação psíquica.

(...) a famigerada “presença do ator,” longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os entrelugares da presença (FABIÃO, 2010, p. 323).

A desconexão em cena vem, com frequência, da falta de costume de abrimo-nos para tantas novas possibilidades de existência em nós mesmos. Desabituaado, assim, o ator segue sem abrir-se – mesmo compreendendo que esse tipo de exposição no ato performativo traz consigo enorme força cênica. Por mais que saiba que tal exposição faz com que o público se sinta ligado imediatamente ao que é visto – tudo de verdadeiramente humano, quando no palco, gera conexão –, o ator resiste. É com a própria vulnerabilidade que ele lida ao deparar-se com essa possibilidade de abertura. Ela diz respeito a todo um arsenal de sensações e crenças atreladas ao corpo, muitas das quais sequer alcançam, no ator, o nível da consciência. Somente quando disponível ao encontro é que o corpo abre-se para efetivar as trocas que evidenciam tais saberes, inconscientes ou subconscientes, nunca antes revelados.

Tamanha dificuldade de exteriorizar o desconhecido em si mesmo não se faz à toa. Ela é sustentada por toda uma relação que a sociedade ocidental cria entre conceitos como os de fragilidade e fracasso; força e sucesso. Diante disso, assumir-se vulnerável torna-se muito difícil. Essa crença está tão arraigada no âmago dos seres humanos da atualidade que, ao colocar-se em uma situação de vulnerabilidade, é comum que um indivíduo seja surpreendido por uma sensação intensa de embaraço e insegurança. Seus sentimentos reais são atravessados e entrecortados por um medo automático do julgamento de quem o cerca – julgamento este que, muitas vezes, não passa de sua própria invenção.

Quando tomado por esse sentimento de rebaixamento de si mesmo, o indivíduo em situação de vulnerabilidade, como o performer, pode deixar de ser um observador externo da situação. Passa a identificar-se com uma imagem identitária de si mesmo e a não ter mais coragem de bancar a própria existência. O elo que liga um indivíduo a outro pode ser, nesse momento, invisibilizado, como se fôssemos seres independentes e separados. Mesmo que isso não seja verdade, a mente pode acreditar que as intensidades se dissipam – a impregnação do corpo pela consciência, a essa altura, é rompida pela falta de conexão e acompanhamento das próprias forças que o constituem.

Se nos mantivéssemos abertos para aceitar todo e qualquer sentimento, sensação e força que nos permeia, poderíamos expressá-los e observar os frutos advindos do aprofundamento dessa intensificação no acontecimento do corpo. Por isso, é de extrema importância que se assuma como certo o caráter efêmero de todos os processos internos. Isso só se torna possível a partir da interiorização da lei da impermanência, perseguida pelo meditador *Vipassana*: ela nos leva a adentrar um sentimento de confiança nos movimentos entre mundos, onde nada é fixo e tudo se metamorfoseia. “Não podes caminhar no Caminho enquanto não te tornares, tu próprio, esse Caminho” (BLAVATSKY, 2004, p. 36).

Ao dar valor desproporcional a uma situação de constrangimento quando este surge do exercício mais sincero de ser o que se é, adentra-se o território de um plano de fuga qualquer. Nesse sentido, surge uma pergunta retórica: quem somos nós, senão uma reverberação do outro, de mundos outros e, portanto, de mundos amplamente nossos? Quando perdemos em nós a sensação de suporte que o elo com o mundo nos traz, os poros se fecham para resistir ao aparente perigo de sermos considerados loucamente humanos, insanamente transitórios e repugnantemente desejosos de mudança.

Assumida a necessidade de abrimo-nos à troca vulnerável, firma-se a ideia de que todos os corpos estão no mundo e são capazes de interferirem uns nos outros. Por essa via, torna-se possível pensar nas reverberações de energias existentes na relação entre o corpo do ator-performer e o do espectador. Quando o artista se propõe a investigar esse estado de presença e vai fundo nesse material sensível, ele pode abrir espaços no seu corpo para que a energia flua por caminhos

imunes à previsibilidade das coisas. Essa vibração pode atravessar os outros corpos que partilham desse mesmo espaço e abrir, dessa forma, espaços no outro;

A performance impõe esta territorialidade teatral (ou “performatividade”) do ser no mundo que é um sentido de liberdade partilhada, pois implica sempre estar em presença de alguém. Isto é, torna o ator performer espectador de si mesmo, contínua e reiteradamente consciente de si (MIGUEL, 2017, p. 84).

Aos poucos, apresenta-se tangível a idéia de que um corpo cênico pode intervir no mundo. Torna-se clara a perspectiva de que o público, enquanto massa coletiva de corpos-mundos vibracionais, pode potencialmente sentir tais reverberações, em um compartilhamento de forças adensadas; um entre-corpos virtual. Esse entrelaçamento energético é que Erika Fischer-Lichte parece chamar de presença radical, que pressupõe um corpo em ligação com o mundo. “Esse conceito radical celebra a força da presença como ação coletiva a ser gerada por entre as próprias ações de atuação do ator, da participação do público e de todas as coisas e objetos ao redor” (FERRACINI, 2017, p. 117). O espectador “está, assim como o performer, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo” (LE DORTOIR, MAHEU, apud FERÁL, 2009, p. 207).

A supracitada proposta de presença radical, de Erika Lichte, vislumbra uma participação ativa e intensificada entre espectador e performer, experiência a qual formaria um campo de consistência potencialmente disponível a resignificar-se e inerente ao encontro. Isso possibilitaria a perpetuação de novas formas de re-existência através da arte. Os atos performativos trabalham, de forma intensiva, através de práticas que buscam esse estado de presença no qual a consciência do performer permanece ativa pela via do corpo. Brook descreve um desses momentos de intensificação ao presenciar a peça de teatro Akropolis, com o grupo de Jerzy Grotowski:

Não se tratava de estar emocionado no sentido convencional - porque o ator produzia uma emoção. Não, tratava-se de alguma coisa muito mais profunda e fundamental. (...) alguma coisa foi perturbada em mim, acordada, e começou a bater em um ritmo como o do jazz, mas o que bate como jazz é uma parte limitada do organismo. Enquanto que, nesse caso, alguma coisa começou a bater em ritmo com a performance de maneira muito mais completa, até que eu tive a sensação física de estar em contato com os atores (BROOK, 2011, p. 21).

É quando “o teatro performativo toca na subjetividade do performer, que uma estética da presença se inaugura” (FERÁL, 2009 p. 209). No entanto, Ferracini

(2017) nos atenta para o fato de que a presença da qual Érika Fischer fala situa-se, na verdade, no campo do ideal: essa radicalização da presença exigiria, além de um ator com grande capacidade de escuta e corpo poroso, um espectador emancipado. Ferál (2009) sugere que a "maneira de percepção (do espectador), portanto, nem sempre implica a absorção na obra. Ele pode também sustentar um direito de olhar que permanece exterior" (FERÁL, 2009, p. 207). Desse modo, o público pode escolher manter-se aquém da situação e esquivar-se da troca proposta, colocando-se como espectador do acontecimento. Nesse caso, a informação apenas passa diante de seus olhos e o espectador não se abre para percebê-la, abstendo-se da exposição necessária à possibilidade de deformar-se com o encontro. Opta, assim, por não participar de uma transformação coletiva e bloqueia, por fim, a experiência<sup>29</sup>.

A esse respeito, Peter Brook (2011) completa: "A experiência está ali e aqueles que vêm podem vivê-la ou não. A experiência dirige-se àquele que a recebe, se ele a deseja" (BROOK, 2011, p. 23). Essa receptividade se instituiria na medida em que o espectador permitisse ser tocado e, inevitavelmente, também exposto pelo acontecimento proposto pelo performer. Para tanto, seria necessário que esse espectador aceitasse que o que acontece com o performer diz respeito a ele também. Que ele compreendesse que tal relação estabelece um diálogo com suas próprias camadas mais constrangidas, com suas sensações e sentimentos velados – estes que, embora ignorados, estão sempre vibrando em energia pelo seu corpo-mente.

Essa abertura de ambas as partes requer uma implicação de todos os corpos participantes, a fim de construir um Corpo sem Órgãos coletivo, "num movimento de desterritorialização generalizada" (DELUZE & GUATTARI, 1996, p. 18). Nesse cenário, Brook (2011) enfatiza que uma forte presença dos atores e uma forte presença do público poderiam produzir um conjunto de intensidade única, com a partilha de uma mesma experiência, transformando o invisível em realidade. (BROOK, 2011, p. 30). Segundo Ferracini (2014), essa presença nos levaria a uma ética da improvisação pela busca de fissuras e redimensionamentos territoriais, que impulsionaria, por sua vez, uma nova possibilidade dramatúrgica no campo do acontecimento poético, a favor de um fluxo temporário e flutuante (FERRACINI, 2014, p. 6). Nesse campo, as micro-percepções poderiam substituir o mundo do

---

<sup>29</sup> Ver descrição mais detalhada no capítulo 2 DEVIR: no campo da experiência.

sujeito “e os devires, devires-animal, devires-moleculares, (poderiam substituir) a história individual ou geral” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 23).

### 3 A VERDADE DA IMPERMANÊNCIA: tomada de consciência dos devires de si próprio



Fotografia do desenho: O encontro da cor com o invisível. Bastão de óleo sobre papel. 2019. 50cm x 65cm. Clarice Panadés, Belo Horizonte, 2018.

Vimos, nos tópicos anteriores, a potência do devir vinculada ao corpo, como se este possuísse um vazio composto por um nada potente, constituído de muitas energias e forças que se entrecruzam. Trouxemos, para isso, a reflexão acerca dos conceitos de Corpo sem Órgãos<sup>30</sup> de Artaud e Consciência do Corpo<sup>31</sup> de José Gil, nos quais “o espaço interior compõe-se de matéria intersticial, quer dizer de matéria de devir” (GIL, 2001, p. 75). Explicitamos, também, a possibilidade de tornar-se consciente desta potência através de um trabalho intenso de atenção (*awareness*)<sup>32</sup>, que envolve o corpo em um estado de escuta e em uma qualidade de percepção aguçada sobre tudo aquilo que permeia os movimentos. Em seguida, demos ênfase à experiência prática desse corpo poroso pela via dos processos de criação e intensificação performativos, nos quais a arte se inscreveria exatamente acompanhando essa lógica de conexões, com a visão de que tudo está interligado. Quando investe em esmiuçar essa rede de descobertas feitas a cada nova relação, a arte realiza um dos seus maiores legados: a criação e a imaginação. Sobre isso, Deleuze acrescenta que “algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 47).

<sup>30</sup> Rever conceito no subcapítulo 1.3 Corpo sem órgãos e a consciência do corpo.

<sup>31</sup> Idem 27.

<sup>32</sup> Idem 28.



### **3.1 A potência e/ou essência do vazio: da física moderna ao misticismo oriental**

As noções de corpo vistas até agora convergem com as descobertas a respeito da matéria realizadas pela física moderna, pois nos fazem acolher e assumir a existência do vazio potente e transformador que atravessa as nossas experiências singulares entre corpo e mundo. Diante disso, compartilharemos os preceitos adquiridos pelo novo paradigma da física moderna do século XX, que trouxe uma luz de sabedoria diante das manifestações da realidade. Embora o termo “ciência” tenha sido considerado unicamente no âmbito da exploração de fenômenos objetivos, físicos e quantitativos – a ponto de apenas estes serem considerados reais por alguns cientistas –, existem fundamentos para se considerar a ciência num contexto mais amplo. “A consequência mais importante desta modificação é o entendimento de que massa não é mais que uma forma de energia” (CAPRA, 1989, p. 57). A partir da investigação da estrutura atômica, “a ciência ultrapassou os limites da nossa imaginação sensorial e, a partir deste momento, não podia mais confiar completamente na lógica e no senso comum” (CAPRA, 1989, p. 48). Para o físico, a realidade ou o vazio não são, por si só, estados destituídos de consistência, mas sim a própria fonte de toda a vida e a essência de todas as coisas. Têm, assim, simultaneamente, caráter espiritual e material.

Somente através das teias de relações existentes no mundo é que torna-se possível conceber qualquer coisa, matéria ou corpo, pois tudo está interligado e o todo só pode ser identificado e significado se relacionado pelas partes (forças e energias) que irão tecê-lo. “Em física atômica, nunca podemos falar acerca da natureza sem falar, ao mesmo tempo, de nós próprios” (CAPRA, 1989, p. 61). A física atômica não só fortalece como comprova o pensamento de Spinoza acerca da conjectura dos corpos, pois enfatiza que os corpos só existem em relação, uma vez que tudo é interdependente. “À medida que penetramos na matéria, a natureza não nos mostra qualquer «bloco de construção básico» isolado,(...) mas aparece como uma teia dinâmica de modelos de energia indissociáveis”<sup>33</sup> (CAPRA, 1989, ppp. 61, 69, 70). Através dessas descobertas, somos convidados a penetrar um pensamento não dual, que une e entrelaça as energias como dependentes entre si. Somos

---

<sup>33</sup> Ver em ANEXO 2

responsáveis pela realidade que nos cerca, assim como o que está fora de nós também o é, diante da realidade interna do nosso corpo.

Capra, em seu livro *O Tao da física*, associa as descobertas essenciais do átomo ao conhecimento místico oriental, considerando que ambos os conhecimentos “lidavam agora com uma experiência não sensorial da realidade (...) [onde teriam que] enfrentar os aspectos paradoxais desta experiência” (CAPRA, 1989, p. 48). Conforme traz Capra (1989), não poderíamos mais falar sobre as propriedades de um objeto em si mesmo, pois que este só ganha significado quando em interação com o observador. Para o físico, se nos mantivermos em um estado de contemplação meditativa poderemos alcançar um ponto em que esta distinção entre observador e observado se desfará por completo. Sujeito e objeto se fundem, assim, em um todo indiferenciável e único. Mesmo partindo de contextos distintos, se acompanharmos esse referencial de instabilidade a partir do movimento presente nas descobertas em nível subatômico – realizadas tanto sob a perspectiva da física moderna quanto do misticismo oriental –, ambos parecem admitir que “a divisão cartesiana entre o eu e o mundo, entre o observador e o observado, não pode ser feita quando se trata com a matéria ao nível atômico” (CAPRA, 1989, p. 61).

Antes de adentrar alguns pormenores relativos às tradições budistas, ressaltaremos a importância de definir brevemente o que chamamos, nesta pesquisa, de essência e/ou potência. Pela visão metafísica, temos que a essência das coisas é considerada como sendo constituída por algo imutável – o que caracterizaria a natureza –, e que seria o oposto das coisas contingentes, no campo do acidental e do aleatório que aqui tateamos. Porém, será levado em conta, aqui, o conceito de essência enquanto potência mutável, que se constitui por uma energia transformadora, em constantes movimento e deformação de formas e forças. A potência seria aquilo que entendemos como fundamental, vital, básico, inerente e próprio de todos os seres e, portanto, essencial. Há quem prefira, ainda, substituir o termo essência por potência – não será feita aqui, no entanto, tal substituição, com base no pressuposto de que a potência nos é essencial e de que a essência do indivíduo, da mesma forma, se dá pela sua potência. A definição de tais termos tornar-se-á importante principalmente a partir deste capítulo, no qual abordaremos seus conceitos pela via das tradições budistas, com a utilização do termo “essência” justamente no sentido de “potência transformadora”.

Uma vez conhecido o fato de que tudo o que está no universo é composto do mesmo "vazio primordial"<sup>34</sup>, torna-se necessário que dele se tome plena consciência, para que seja possível sentir-se parte deste complexo de relações interdependentes e interligadas. Poderíamos dizer, portanto, que o mundo seria um complexo de Corpos sem Órgãos constituindo um uno energético, uma vez que os CsO são "potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe "meu" corpo sem órgãos, mas "eu" sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares" (DELEUZE & GUATTARI, 1996, pp. 22-23).

Inevitavelmente, tal maneira de compreender o corpo e a matéria tem afetado todas as áreas de conhecimento humano no ocidente. Podemos encontrar muitos pensamentos, teorias, experimentos, práticas e experiências que investigam como a mente influencia o corpo e vice-versa, estimulando o livre agenciamento de devires no complexo corpo-mente-energia. Vale destacar, neste ponto, que não raro a nossa visão dual insistirá em categorizar toda a infinidade de forças: classificaremos, por vezes, o corpo e o mundo como se fossem coisas separadas. No entanto, esse recurso tem como intuito apenas delimitar parâmetros dentro de uma linguagem mais inteligível. Segue-se considerando, contanto, que tais limites não existem na prática, segundo os referenciais explicitados até agora.

### **3.2 Diálogos possíveis: tradições budistas e processos artísticos**

Por volta do século VI A.C, muito tempo antes dos acontecimentos da física moderna comprovarem a porosidade do átomo, o misticismo oriental já abarcava uma percepção específica da realidade, pautada no entendimento de que tudo o que existe é composto unicamente de energia e nada se dá por sua solidez inata. Hoje, é possível nos aproximarmos desses conhecimentos antigos com um pouco mais de clareza sobre seus ensinamentos, uma vez que a ciência ocidental do século XX se acerca desta mesma realidade

A seguir, dedicaremos-nos a destrinchar um pouco as tradições budistas, com o objetivo de ampliar percepções, conhecimentos e perspectivas das potencialidades de um corpo em devir. Mesmo advindos de referenciais distintos,

---

<sup>34</sup>"Sunyata, «o vácuo», ou «o vazio», um termo equivalente ao tathata de Ashvaghosha, ou «unicidade»; quando se reconhece a futilidade do modo conceptual de pensar, a realidade é sentida como uma unidade pura" (Mahayana apud CAPRA, 1989, p. 83).

vale ressaltar que os conceitos a seguir apresentam diversas semelhanças e sabedorias convergentes – todos estes conhecimentos, portanto, dialogam entre si.

Nas várias tradições e escolas budistas, existe um conhecimento antigo em comum que relaciona aspectos vitais do corpo e suas formas de manifestação no mundo com uma verdade impermanente. Tomar consciência dessa verdade seria importante, segundo essa visão, para a conquista de uma vida mais harmoniosa e sem sofrimentos. Nessa busca, o praticante almeja alcançar a iluminação, ou seja, despertar para a realidade não dual, a fim de dissipar a visão de separabilidade entre sujeito e objeto (premissa para a experiência com o devir). Segundo Chögyal Norbu (2017), vivemos a partir de uma ilusão criada pelas nossas próprias sensações de separatividade. Na tentativa de explicar como esse fenômeno acontece, o filósofo faz a seguinte analogia:

Quando a luz incide sobre o cristal, é refletida, refratada e decomposta por ele, causando o aparecimento de raios e formas nas cores do espectro - que parecem estar separadas do cristal, mas que na verdade são funções da sua própria natureza (NORBU, 2017, pp. 122-123).

De acordo com Norbu (2017), assim como as cores e os raios do espectro podem ser vistos como algo separado do próprio espectro, o mundo, por sua vez, com suas diversas cores e formas, também causaria uma ilusão de separatividade no indivíduo. Por essa razão, este se vê como ser independente do mundo que o rodeia. Diante disso, como forma de afastar tal ilusão, são criadas diversas técnicas – dentre elas, técnicas de contemplação, introspecção, observação de sensações, observação analítica e etc – que visam alcançar um certo nível de liberdade e desapego. Este nível, a seu tempo, permitiria que o indivíduo saísse de um "ciclo de renascimento" (*samsara*).

O conceito de *samsara* vem como o de um ciclo que se instaura e se repete devido ao apego a determinados padrões de comportamento, sentimentos, pensamentos, todos muitas vezes inconscientes, mas que são manifestados diante de nossas reações automáticas à realidade. Estas reações seriam guiadas, quase sempre, por nossos sentimentos de avidez e/ou aversão diante das coisas. Por isso, para que consigamos atingir certa consciência dos nossos próprios padrões e, conseqüentemente, alcançar um estado de desapego diante deles, o budismo sugere que trabalhemos em prol de uma mente equânime, ou seja, imparcial e neutra. Ao praticar o não julgamento, nos mantendo imparciais e não tendenciosos

diante de sensações específicas que nos chegam, tornaríamos possível não nos fixarmos ou não nos identificarmos com nenhuma sensação almejada/apegada.

Ao desenvolver a tendência de reagir com aversão e/ou avidez diante das sensações mais grosseiras que atingem seu corpo – sejam elas de dor ou de prazer –, o indivíduo impede que tais sensações se transformem e se dissipem por conta própria. Gera, ao contrário, a solidificação destas, proveniente do apego inconsciente de sua natureza transitória. Por isso, faz-se necessária uma investigação de si mesmo, com a devida atenção, baseada na certeza da impermanência, para que o indivíduo permita às sensações que apenas o perpassem, sem ater-se a julgamentos os quais o tornariam apenas refém de si mesmo.

Tendo em vista que não seria possível observar os pensamentos e emoções dissociando-os do objeto que os provocou – essa tentativa poderia, pela via contrária, fortalecer ainda mais o sentimento provocado –, mostrou-se mais viável observar as alterações físicas com enfoque frequente na observação da respiração e das sensações corporais. Isso ensina ao praticante, de forma simples e objetiva, a verdade da impermanência das coisas: ele passa a perceber que, da mesma maneira como as sensações surgem em nosso corpo, também se transformam e se dissolvem, eventualmente. Ao tornar-se confiante de tal verdade, passa a experimentar com mais facilidade as lições e os avanços acerca do desapego.

Desta maneira, consciente de nossos movimentos internos-externos, poderíamos, aos poucos, começar a abrir espaços em nosso complexo corpo-mente-energia, possibilitando a quebra desse ciclo repetitivo que padroniza as relações e as condiciona, com frequência, a apegos inconscientes. Essa sabedoria da impermanência das coisas se daria, então, a partir do estabelecimento de uma ação voluntariosa, não mais reativa, guiada pela decisão de observar a si mesmo. Tal decisão retira o indivíduo de uma relação automática com a realidade – esta que é responsável pelos incontáveis *samsaras* gerados ao longo de sua própria vida.

Com o intuito de aprofundar ainda mais a nossa reflexão sobre o corpo e sua capacidade de estar em constante transformação (devir-corpo), serão explicitados alguns aspectos do Dzogchen. Trata-se de uma filosofia budista tibetana em que são estabelecidos três estágios – a Base, o Caminho e o Fruto – para ser chegar à autoliberação do indivíduo, ou seja, para despertar o ser rumo a uma realidade não

dualista. O primeiro estágio, "a Base" possui três aspectos: a essência (potência), a natureza e a energia, que são clareados pela metáfora a seguir:

O vazio que permite que o espelho se preencha com qualquer conteúdo, simboliza a essência; a capacidade do espelho de refletir representa a natureza, e as aparências específicas que são refletidas no espelho simboliza a energia. (...) embora o vazio do espelho seja essencialmente infinito e sem forma, o espelho pode ser preenchido com qualquer conteúdo. O mesmo acontece com a energia do indivíduo (NORBU, 2017, pp. 114-120).

Na metáfora proposta por Norbu, a essência (o vazio) representada pelo espelho seria a mesma à qual nos referimos, no capítulo anterior, como uma essência potente, um estado insubstancial mutável, que se aproximaria da ideia de um certo "vazio" (cheio de "nada", potência absoluta). Trata-se de algo comum à existência, capaz de criar consistências em todos os corpos, e que se daria pela capacidade da própria natureza em fazê-lo. Dá vazão a projeções de energias que se manifestam por infindáveis formas e contornos no espaço. Este é referido como "sem localização, com nada negativo para rejeitar, expansão infinita, que penetra todos os lugares, imenso, e sem limites", como descrito na Canção do Vajra<sup>35</sup>. Nesse espaço, criado pela proliferação de energias num renitente estado de devir, o indivíduo se transforma e singulariza graças à capacidade ilimitada e potente de preencher a si mesmo com inúmeras possibilidades de ser e estar no mundo.

O segundo princípio do Dzogchen é o Caminho, quer dizer, o meio para se alcançar tal estado de contemplação constante, o qual passa pela observação atenta do complexo corpo-mente-energia. A autoliberação vem, então, a partir da aceitação e do acompanhamento de todos os movimentos que habitam esse complexo. Existem muitos métodos diferentes para tentar superar o dualismo que dá origem ao sofrimento do sujeito identificado – o eu subjetivo –, este que tenta, a todo custo, manipular o mundo a fim de obter satisfação e segurança, por sentir-se incompleto.

Geralmente, o budismo recorre à meditação como um caminho muito eficiente de auto-observação, que nos ajuda a acompanhar e flagrar as nossas reações automatizadas e cíclicas à existência. Vale ressaltar, no entanto, que existem muitos tipos de meditação – tipos que podem ser realizados mesmo em contextos distintos ao da tradicional imagem da figura solitária de um homem sentado com as costas eretas e pernas cruzadas em lótus. Norbu (2017) observa que a pessoa que escolhe

---

<sup>35</sup> Vide letra completa da Canção do Vajra em anexo 1

a meditação como um caminho pode integrar esse estado em qualquer experiência, “permanecendo em contemplação e permitindo que o que quer que surja se autolibere [se libere de si mesmo]” (NORBU, 2017, p. 145). Em conformidade com o autor, existe uma série de práticas secundárias “que ajudam a remover os obstáculos que bloqueiam o estado de contemplação” (NORBU, 2017, p. 60). Dentre estas práticas estão, por exemplo, os yogas, sutras e tantras, os quais tentam estimular, através da respiração e de movimentos do corpo, a coordenação e o desenvolvimento da energia vital, a fim de obter certo domínio sobre ela. Cada estado mental teria seu padrão respiratório correspondente, daí a importância de se trabalhar a respiração e o desbloqueio do corpo para liberar a mente de seus condicionamentos.

Pode-se dizer, a essa altura, que os efeitos de determinados processos artísticos dialogam, em alguma medida, com os efeitos vivenciados por essas práticas, uma vez que igualmente utilizam o corpo e a respiração como forma de controlar a energia vital, além de também propiciarem a expansão das capacidades cognitivas do indivíduo, trabalhando a partir da conscientização do corpo pelo movimento, com sobreposição da força ativa à força reativa. Fica a ressalva de que os efeitos, naturalmente, não se apresentam idênticos nos dois casos, tendo em vista o objetivo de cada processo e a metodologia para se alcançar essa atenção e conscientização dos movimentos corporais.

Klauss Vianna (2005), por exemplo, declara que, no decorrer do tempo, vamos subtraindo os nossos espaços corporais – e que isso impediria a respiração de circular livremente, bloqueando o ritmo livre e natural dos nossos movimentos. O coreógrafo vê a dança como um caminho viável de liberação destes espaços condensados e obstruídos no corpo, com poder de estabelecer uma integração consciente entre os movimentos corporais-mentais-energéticos, a partir de um trabalho de escuta e atenção de si próprio. Segundo essa lógica, é a partir do desenvolvimento de uma presença corporal, habitante de um campo situado no entrelaçamento de informações passadas e futuras, que o trabalho com a escuta pretende-se capaz de levar o indivíduo a perceber mais claramente a presença das forças que o transpassam. À medida em que as aceita, tal indivíduo descobre novos movimentos, a fim de liberar acesso para melhor circulação de sua energia vital.

Vianna propõe, para isso, um trabalho de soltura muscular, articular, óssea e de outras partes mais, no qual os artistas se colocam, de certa forma, em um estado contemplativo com relação a seus próprios movimentos. Através desse processo, aceitam seus padrões e tendências repetitivas, para que, aos poucos, possam acompanhar suas oportunidades de se diferenciar a partir de si próprios.

Para Angel Vianna<sup>36</sup>, bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento, ninguém ensina um corpo a se movimentar: ela parte do pressuposto de que tudo o que precisaríamos saber já está em nós. A real necessidade, então, é a de investir em um treinamento que nos ofereça tempo e oportunidade de reconexão com nossos saberes mais profundos, para assim podermos lhes atribuir sentido. Para tanto, far-se-ia necessário entrar em contato com a potência própria do nosso corpo, o que nos permitiria adentrar outros terrenos em um processo de redescoberta, reconhecimento e investigação de nós mesmos. Neste processo, alcançaríamos aspectos do conhecimento advindos da nossa própria experiência de ser corpo no mundo.

Vimos, em capítulos anteriores, reflexões acerca da possibilidade de nos firmarmos em um padrão que se repete em um nó identitário, o ritornelo. Mas percorremos, também, a perspectiva real de nos atualizarmos pelos novos eventos absorvidos, conscientemente, através da auto-observação de nossas próprias tendências de movimentos. Vimos que estas podem, sim, nos mover rumo a outras direções. Nas artes performativas, tais padrões de movimento, de pensamentos e/ou de cadenciamentos de energias também parecem desencadear o apego inconsciente ao já conhecido, por isso a dificuldade em irmos além de nossos próprios territórios.

O corpo cênico abordado nesta pesquisa e o corpo em estado contemplativo no budismo parecem, de fato, convergir entre si. O primeiro almeja colocar-se na experiência do encontro, sendo não só agente propositivo, mas também receptivo e passional diante do acontecimento que lhe chega; e o segundo, a seu turno, não só contempla passivamente, a partir de uma percepção receptiva das informações sensoriais do mundo que o cerca, como também é agente, uma vez que direciona a sua mente no acompanhamento consciente de seus próprios movimentos. O ator, dançarino e/ou o performer tem buscado cada vez mais uma presença capaz de

---

<sup>36</sup> Angel Vianna apud TEIXEIRA, 2008, p.49, retirado da dissertação de mestrado: "Inscrito em meu corpo: uma abordagem reflexiva do trabalho corporal por Angel Vianna". Rio de Janeiro, 2008.



atualizar-se e de abrir espaços, na tentativa de desprender-se de padrões corpóreo-mentais e atingir, assim, um corpo cada vez mais poroso e disponível aos devires – movimentos de extrema importância, também, para a autoliberação do Dzogchen.

Para Agra (2012), é preciso potencializar essa receptividade nos processos performativos, para assim vivenciarmos a escuta não como simples ação, mas como ação interligada à recepção, como em um estado de contemplação ativa. Grotowski complementa, acerca desse processo duplo de observação, que a “questão é ser-se passivo na acção e activo na observação (reverter o hábito). Passivo: estar receptivo. Activo: estar presente” (GROTOWSKI, 1997, p. 3).

Ocupados com o alimento, embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemo-nos de fazer viver a parte de nós que observa. Por isso, há o perigo de existir apenas dentro do tempo, e de forma nenhuma fora dele. Sentir-se observado por esta outra parte de si próprio (a parte que está como que fora do tempo) dá-nos outra dimensão. Há um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não é um – em si – olhar dos outros, nem qualquer julgamento; é como um olhar imóvel: uma presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – e é apenas isto. O processo apenas pode ser conseguido somente no contexto desta presença constante. Eu-Eu: na experiência, o duplo não aparece separado, mas como uma unidade, única (GROTOWSKY, 1997, p. 2).

A meditação aparece como um caminho que permite ao sujeito distanciar-se de si mesmo, exercendo essa dupla atividade do “eu-eu”, a partir de linhas de fugas contidas na mente dualista e dominante. No decorrer do processo, vai-se dando espaço para que a mente possa acolher as muitas intercessões de energias e forças disponíveis, estas que auxiliam o indivíduo na conexão com sua própria natureza integrada e transitória e o levam a ultrapassar, aos poucos, a sensação de ser fendido e permanente que o assola.

Segundo Cassiano (2015), alguns artistas performativos de extrema relevância demonstraram interesse pelas tradições contemplativas (nomes como Jonh Cage, Marina Abramovic, Bill Viola, dentre outros), pois buscavam na sabedoria prática do Oriente “o desenvolvimento de faculdades como a atenção, a concentração, a consciência silenciosa (não representacional), sem as quais o agir perderia a eficácia e a profundidade” (QUILICI, 2015, p. 116). Capra completa que uma “variedade de rituais e formas de arte têm sido desenvolvidas para atingir este propósito, todas podendo ser chamadas meditação, no sentido lato da palavra” (CAPRA, 1989, p. 38). Quilici, por fim, acrescenta:

O fazer poético exigiria a conquista da intimidade com os espaços informes, que podem conduzir à dissolução da própria representação do sujeito. (...) Descobrir a “morte do sujeito” como experiência-limite, torna-se aqui um

processo intimamente ligado ao emergir da linguagem poética (QUILICI, 2015, p. 122).

O corpo em devir, quando pensado sob a perspectiva das artes do corpo, é fundamentalmente autopoietico, uma vez que se constitui por redes associativas que o atravessam em suas relações de corpo-mundo. Nelas, o corpo se abre para o desconhecido, para viver e morrer, desapegado às formas, deixando-se projetar sobre as reverberações de sua própria natureza, que é, em essência, criativa. O devir-corpo almeja liberar territórios conhecidos para adentrar um caminho de desconstrução e fruição, em permanente atualização de si próprio, “apostando em acontecimentos que modificariam mais diretamente padrões de percepção e de relação (...)” (QUILICI, 2015, p. 189). O corpo, aqui, teria o poder e o domínio de curar a si mesmo a partir de uma auto-observação contemplativa e ativa.

O terceiro e último estágio do Dzogchen é, portanto, o Fruto. Ele se dá por uma auto-liberação instantânea, que não acontece separada do caminho, pois durante o próprio caminho é que ocorre a colheita dos frutos. Segundo Norbu (2017), colhemos o fruto quando a visão dualista é desvelada, e a separação entre sujeito e objeto desaba. No entanto, “o sujeito implicitamente implica o objeto, o objeto implicitamente implica o sujeito em cada um dos sentidos” (NORBU, 2017, p. 186). Isto é, afastar-nos da polarização mental que os identifica dessa forma específica significaria ter de ampliar nossas capacidades sensoriais, para além de seus usos cotidianos e costumeiros.

Conforme nos mostra Norbu (2017), com o avanço da prática da contemplação as capacidades sensoriais poderiam ser desenvolvidas para além dos limites previsíveis, dentro de um outro diálogo sensível entre as partes, ao que o filósofo (2017) chama de ouvir e ver com os ouvidos e olhos das divindades. Com isso, Norbu nos convida a ganhar consciência da ampla capacidade de atuação e alcance perceptivo dos nossos sentidos, à despeito das distâncias.

Segundo Miguel (2017), apesar da performance apontar caminhos de liberdade ela encontra-se, por outra via, dividida por uma força também de aprisionamento, a qual “reclama uma abertura, (...) [mas] se afirma enquanto clausura perante um caminho das coisas que recusa” (MIGUEL, 2017, p. 95). Já o nível de radicalização de liberdade almejada no Dzogchen, por sua vez, extrapola o humanamente concebível, pois transcende a ideia de um corpo em transformação para uma integração última de dissolução total do corpo no espaço.

No campo das artes do corpo, há um exercício praticado, por vezes, durante os trabalhos pré-expressivos performativos, que contribui com a amplificação de nossas possibilidades sensório perceptivas no âmbito artístico. Os participantes se colocam em roda e jogam uma bola invisível de olhos fechados. A partir de um estado de atenção e escuta das energias que permeiam os corpos presentes, todos tentam perceber, através de suas sensações corporais, quando devem pegar a bola. Esse momento se dá, em teoria, quando os presentes sentem os impulsos advindos da intenção-informação-energia a eles dirigida. Quando percebe que alguma energia foi direcionada a ele, o performer deve agarrar a bola com precisão.

A instrução do jogo discorre sobre a falta de habilidade em lidarmos com as sutilezas energéticas e instiga, por esse caminho, uma observação ativa do pulsar do próprio corpo. Assim, à medida em que sente qualquer sensação ou hesitação corporal – algo qualquer de diferente –, tal viés perceptivo é o que leva à reação. Esse performer deve, então, confiar e agarrar a bola, pois provavelmente uma energia foi mesmo conduzida em sua direção.

Esse exercício lida com uma observação profunda das energias que envolvem todo o complexo corpo-mente-energia. Durante o jogo, torna-se possível refinar a escuta e o estado de atenção, para que, aos poucos, haja algum nível de liberação de padrões de pensamentos, os quais poderiam obscurecer a conexão com o sentir do corpo. Esse exercício nos convoca ao estabelecimento de uma relação profunda com o nosso conhecimento intuitivo, o qual se dá por um trabalho de atenção. Tal trabalho, que engloba tanto o plano mental quanto o físico, precisa ser treinado, para que a consciência desenvolva uma participação ativa na tomada de decisões.

Todo esse processo faz com que os performers estejam cada vez mais empoderados de seus próprios corpos, com um alto nível de atenção e conexão com suas próprias sensações. A essa altura, eles sentem seus impulsos tão concretamente que são capazes de desenvolver a certeza de que receberam a bola invisível, permitindo-se adentrar um território para além dos limites visuais. Quem assiste de fora e testemunha a inteireza e disponibilidade adquirida, aos poucos, pelos participantes da experiência, é capaz de perceber a conexão entre as particularidades de cada um, agora energeticamente entrelaçadas – juntas, agem e dançam com tamanha sincronia que podem parecer, aos olhos de um leigo, uma

performance previamente ensaiada. Tais momentos não costumam durar muito tempo, mas, mesmo que raros, mostram-se possíveis pela intensificação. Fazem progredir uma qualidade mais aguda da percepção das energias circundantes. “Esse mistério é concretizado por pessoas que mergulham nele e que, por consequência, são de alguma maneira especialistas” (BROOK, 2011, p. 27).

Diante do exposto, é possível vislumbrar os processos artísticos como um caminho plausível para a retirada e limpeza, em alguma medida, dos obstáculos que interferem no livre fluir das energias, nos vinculando mais à lógica da impermanência e do devir. Percebe-se que as transformações que ocorrem constantemente na interação entre mente e corpo, muitas vezes, tornam-se imperceptíveis pela falta de costume do ser humano de olhar para si mesmo. Essa falta de hábito o mantém em um modo de ser/estar desatento às sutilezas de seus movimentos.

A relação das tradições budistas com a natureza do devir encontra-se, justamente, no âmago de sua principal ideia: a da impermanência das coisas, que deve ser treinada cotidianamente, para que seja ampliada. Tal processo deve ser sempre guiado a partir da aceitação das coisas que nos permeiam, sem nenhum tipo de julgamento de valor, de forma que possamos expandir nossa percepção. Assim, conscientes dessa potência mutável e pronta a se manifestar, poderíamos transformar e dissipar os estratos densos contidos no nosso corpo.

Conscientizar-se dos movimentos de devires para recriar a própria realidade, seria, então, nesse contexto, tomar consciência das possibilidades de redirecionamento das nossas energias. Isso cessa o vício em agir impositivamente, direcionando-as de acordo com apegos a desejos fundados na avidez e na aversão. Torna plausível acompanhar essas energias rumo às possibilidades de abertura que surgem pelos próprios movimentos da nossa mente-corpo – esta que está pronta a recriar-se a todo momento, modificando, sob o nosso olhar, todas as nossas realidades internas.

Até o presente momento, exemplificamos alguns pensamentos a partir de conhecimentos teorizados nos campos da psicanálise, da tradição oriental budista e das artes do corpo, na tentativa de compreender o movimento e a natureza dos devires em sua complexidade. Segundo Spinoza, “quanto mais compreendemos as coisas singulares, tanto mais compreendemos a Deus (ou seja, todas as manifestações naturais do mundo)” (SPINOZA, 2009, p. 115). O conhecimento de

corpo em devir se faz presente sob formas, níveis, contextos e saberes os mais variados. Todos os casos nos situam no âmbito da transformação do indivíduo, atribuindo-lhe responsabilidades sobre seus próprios movimentos, intenções e escolhas diante dos fatores expostos em uma sociedade doente e iludida. Tal conhecimento auxilia-nos a dissipar os binômios entre indivíduo-sociedade, sujeito-objeto, corpo-mundo, na tentativa de unificar essas dualidades.

As práticas até agora citadas têm, portanto, a ação contemplativa, a atenção e a conscientização como ferramentas úteis à investigação dos fenômenos do complexo corpo-mente-energia. Por esse viés, o processo de cura/espiritualidade/expressão se daria a partir do desejo do indivíduo de sair de um estado inicial para adentrar um novo, como quem reconhece a oportunidade de deslocar-se de onde está, transformar-se, movimentar as estruturas e deixar cair os devires essencialmente desterritorializantes, agora prontos a re-existirem aos padrões dominantes da existência, ao organismo e a qualquer outro estrato solidificado. Tais conhecimentos têm potencial para nos ajudar a pensar o corpo como meio capaz de se reorganizar e recriar novas formas de existência. Entendemos que essa via visa a reconfiguração em direção a um saber ainda misterioso, invisível e que diz respeito aos impulsos e fluxos energéticos, estes que são tão essenciais à energia vital.

Nos casos, das artes do corpo e da alma, colocam-se as questões e as forças que fazem eclodir o inominável e o irracional de novo. Essas zonas não são acessíveis à ciência na sua totalidade, ou talvez aí se abram campos que escapam de todo o conhecimento científico como o pensamos e produzimos hoje em dia (MIGUEL, 2017, p. 115).

### **3.3 Arte da existência: o conhecimento de si no campo filosófico, espiritual e artístico**

Assim como o Dzogchen divide o conhecimento em três fases, Lucia Helena (2016), filósofa e professora voluntária da Escola de Filosofia “Nova Acrópole”, com sede em Belo Horizonte, Brasil, delineia um paralelo entre “O mito da caverna”, de Platão e “As três salas”, de Helena Blavatsky, presentes respectivamente nos livros *A república* e *A voz do silêncio*. Para Lúcia (2016), ambos parecem abordar o conhecimento humano dividindo-o em três níveis. Em “As três salas”, Helena Blavatsky distingue esses três níveis em estágios: o primeiro seria a Ignorância, o segundo a Instrução e o terceiro a Sabedoria. Não é necessário, aqui, ater-se à complexidade e profundidade das teorias. Portanto, focaremos no paralelo entre

ambas as obras supracitadas e, ainda, na comparação destas com a obra de Spinoza, que também conceitua uma tríade para elencar conhecimentos possíveis.

Em "O mito da caverna", de Platão, o primeiro momento dentro da caverna é definido como o da ignorância – é onde vive a ilusão; o segundo momento é o da tentativa de sair da caverna em busca de alguma verdade – assemelha-se à busca de obter certa instrução ou conhecimento racional; e o terceiro, por fim, é o de sair da caverna: o indivíduo encontra-se, finalmente, sob a luz da verdade, alcançando a sabedoria. Assim como os filósofos citados acima, Spinoza elaborou três gêneros de conhecimento na busca por potencializar o que já estava organizado, distinguindo-os de forma parecida, em alguma medida, com a das obras de Blavatsky e Platão.

O primeiro gênero de conhecimento é, para Spinoza, a consciência, passiva e vivida segundo as paixões; o segundo gênero é a razão, conhecida por reinventar formas de sair de um conhecimento organizado; e o terceiro, por sua vez, é a chamada Beatitude Atéia, que torna possível gerar potência e ver a alegria coletiva dos corpos gerados pelos encontros.

Ao refletir acerca dos níveis do conhecimento através das distinções realizadas de Dzogchen a Spinoza, fica clara a semelhança entre cada um dos níveis nas diferentes abordagens – mas saltam ao olhar, da mesma forma, algumas especificidades adicionais e particulares. Diante disso, será experimentada, aqui, uma avaliação dos pontos de convergência entre tais pensamentos e conceituações, para a compreensão de uma forma global de pensar essa divisão em três partes. Contar-se-á, também, como parte desse processo, com o pensamento do saber-do-corpo através da experiência.

Segundo essa lógica de raciocínio, o primeiro nível do conhecimento se daria, então, por um plano ilusório, com predominância da ignorância do real, ou seja, o plano da dualidade. Nele, viveria-se segundo o sofrimento das paixões; uma existência reativa e automatizada no mundo. O segundo nível, a seu tempo, seria o do caminho a ser percorrido, o primeiro movimento: a busca por instruções, momento em que o indivíduo mostra-se atento e disponível para tentar distinguir a natureza das coisas. Nesse ponto, cada um buscaria o caminho necessário à própria trajetória – representado, na pesquisa aqui proposta, pelo caminho do autoconhecimento através do saber-devir-corpo. A partir da escuta de seus movimentos e das linhas de fuga possíveis diante dos padrões e tendências

automáticas presentes em si mesmo, o sujeito disposto a percorrer tal caminho ganharia acesso à verdade transitória das coisas. Chega-se, assim, ao último nível da sabedoria: o plano que nos revelaria a verdade de um mundo não-dual, baseado na impermanência e no desapego e, conseqüentemente, na suspensão do sofrimento (e não da dor). Segundo Spinoza, essa experiência final se relaciona com “a maior alegria possível, a qual vem acompanhada da idéia de si mesmo e, conseqüentemente (pela prop. 30), também da idéia de Deus (natura) como sua causa. C. Q. D” (SPINOZA, 2009, p. 115). Essa sabedoria está intrinsecamente interligada à tomada de consciência do real significado de impermanência; infere, portanto, a dissipação da visão dual entre sujeito-objeto. O devir parece, por essa razão, nos convidar a habitar esse trânsito estabelecido no âmago da relação entre corpo e mundo, pois que representa a eterna predisposição ao movimento do vir a ser.

Segundo Quilici (2015), nas escolas filosóficas da antiguidade o conhecimento estava diretamente relacionado à descoberta de uma verdade de si próprio. Tal verdade viria a partir de um entendimento ético que unia o pensamento aos modos de vida e a exercícios práticos, os quais possibilitavam, a seu turno, uma experiência mais profunda com o real. “Nessa idéia de verdade como um acontecimento desvelado (alétheia) estaria sempre implicado o trabalho de transformação do sujeito e dos seus modos de ser” (QUILICI, 2015, p. 156).

Nesse contexto, poderíamos novamente dividir o percurso do conhecimento em três fases: a primeira, a da ignorância de si mesmo; a segunda, a da busca pelo autoconhecimento, chamada aqui de um “cuidado de si”<sup>37</sup>, presente em um processo de inquietude e desconstrução que desemboca, então, na terceira fase, na qual pretende-se “curar-se, desaprender os vícios” e cultivar a ação reta. Esta pode ser entendida como a construção de um sujeito ético, de conduta pura e honrada, jamais prejudicando quem quer que seja – age, pelo contrário, com o objetivo de auxiliar os outros, de forma altruísta, ou seja: capaz de exercer uma arte da existência, “como parte do processo do homem realizar a sua própria humanidade”. Essa inquietude

---

<sup>37</sup> “De acordo com Quilici a expressão criada por Michel Foucault designaria, entre outras coisas, uma forma de se ver e experienciar a filosofia como uma prática existencial, como uma arte da existência. Mesmo os sistemas teóricos estavam a serviço de um processo de modificação profunda do sujeito, culminando numa experiência direta, não apenas racional da verdade. (...) Para Foucault, o “cuidado de si” não é um conceito que se referia apenas ao contexto filosófico, mas diz respeito a todo um fenômeno Cultural que atravessa a Antiguidade.” (QUILICI, 2015, p. 164).

de si “nos desafiaria a encontrar outros encaminhamentos para as nossas energias, outros modos de lidar com as tensões do estar vivo” (QUILICI, 2015, p. 139). A arte da existência se preocupava em evidenciar a capacidade do ser humano de se singularizar e agir em sentido criativo.

Na antiguidade, a filosofia ocidental também pensava sobre uma verdade interligada à ideia de realidade impermanente, inerente à vida, e que não só precisava ser levada em consideração, como deveria ser enraizada e apropriada pela noção de si próprio como parte do mundo. O conceito filosófico de “arte da existência” expande a noção reativa e automática dada ao cotidiano – tenta pensar em outras maneiras possíveis de lidar com as energias que nos atravessam, de maneira a dar vazão a um estado criativo, o qual nos conduziria a novos pontos de vista sobre aquilo que vemos. “Um olhar que não quer prender as coisas numa representação que as fixa, não evita a impermanência dos fenômenos e possibilita a apreensão poética dos acontecimentos” (QUILICI, 2015, p. 143).

O “cuidado de si” e a “arte da existência” parecem dialogar com o fazer artístico contemporâneo que, desde o século XX, começa a questionar os modos de representação e as codificações dos signos decodificados em cena. Muitos fazedores de arte sentem a necessidade de redirecionar o seu treinamento e a sua expressão no sentido de suprir uma dimensão existencial pautada na experiência de si, transformando o próprio viver em material e produto da obra. “A sua escrita, a sua dramaturgia, realização e relação com o mundo, segue por caminhos em que a experiência e os seus limites se posicionam na fronteira entre a vida e a arte” (MIGUEL, 2017, pp. 99 -100). Como toda obra de arte, este corpo vivo e vivente deve ser inventado, redesenhado, desmanchado e revirado com o intuito de se transformar a todo instante e se aprimorar a cada experimentação, como se uma dimensão espiritual e da ordem do invisível fosse, aos poucos, tomando espaço dentro dos processos criativos do performer.

Pensar as artes cênicas contemporâneas – a performance, as artes do corpo, o teatro performativo ou o teatro pós-dramático – como práticas filosóficas e existenciais “nos conduz a um horizonte mais abrangente, onde podem se conectar estratégias de criação com questões éticas, políticas, espirituais, etc” (QUILICI, 2015, p.169).

A natureza do trabalho que o sujeito faz sobre si é artística, implicando o rigor de uma ação vigorosa e hábil sobre o material (no caso, o próprio artista), para que possa se manifestar a luminosidade do que é verdadeiro



(dimensão do conhecimento), e a nobreza (dimensão ética), latente no ser humano (QUILICI, 2015, p. 156).

Chegar à luz da verdade parece interessar a esse performer que procura desidentificar-se com padrões e subjetivações dominantes, pois “a performance procura aberturas para o que ainda não emergiu à luz. Procura tornar explícito ‘o outro lado’ através do corpo” (MIGUEL, 2017, p. 99). O performer não se interessa mais em mimetizar uma realidade fictícia, baseada em elementos mentais e psicologizados; está a fim, na verdade, de debruçar-se sobre aquilo que lhe pertence, de forma que possa se ver capaz de agir e atuar na transformação de si próprio. “Procuram relacionar e reencenar os dramas e as tensões pessoais e sociais, os traumas e os impasses de conteúdos, através do uso dos corpos” (MIGUEL, 2017, p. 99).

A performance propõe uma abertura do mundo porque se relaciona com este para além da sua dimensão estética e procura um envolvimento do ser criador que traz a sua concepção de verdade associada e que a partilha num movimento que parte do seu corpo perspectivado no espaço e no tempo (MIGUEL, 2017, p. 107).

O performer das artes do corpo é, portanto, um exemplo claro do artista que se aprofunda em sua própria matéria bruta: o corpo. Encontra neste um refúgio de si mesmo, para então confrontar-se diante do mundo. Como parte deste mundo que é, almeja resistir aos movimentos dominantes de si próprio, que constantemente cerceiam sua liberdade criativa. A partir daí, aproxima-se de uma experiência do real e de um confronto vital com toda a potencialidade de ser humano, pautado na experiência. Por fim, se levada a cabo a ideia de “cuidado de si” no âmbito da performance, o ser/estar surgem ancorados, para além da experiência, também na ética e na contemplação.

Se tomamos por ética a busca pela melhor maneira de se viver, com certo distanciamento do cotidiano para reavaliar questões a partir de um outro ângulo – um menos circunscrito pela vivência automática –, ela poderia estar presente tanto na lapidação da percepção e no desinvestimento das energias e hábitos automáticos, quanto na experiência e na observação contemplativa dos movimentos entre corpo-mundo, num constante exercício de escuta. Para Quilici, por essa via, a ética seria:

O exercício de atenção no cotidiano, que envolve uma percepção mais refinada da fala, da ação, da intenção envolvida nas atividades. Como se algo da atenção que exigimos de um ator num palco ou numa situação laboratorial fosse levada para o dia a dia, tendo em vista a lapidação e o

desinvestimento das energias em hábitos automáticos (QUILICI, 2015, pp. 191-192).

Apesar de existir uma tendência à observação de semelhanças e coincidências nos modos de pensar entre os exercícios filosóficos e artísticos, Quilici (2015) propõe uma reflexão baseada na diferença entre essas práticas, que pode ser mais efetiva para problematizar as "estratégias artísticas recentes". Nessa análise, o autor evidencia que "a filosofia antiga enquanto arte da existência não era vista como um processo puramente experimental e exploratório. Havia, ali, uma lenta depuração de procedimentos, que eram aperfeiçoados no sentido da sua eficácia em promover um tipo de experiência específica" (QUILICI, 2015, p. 169).

Com isso, Quilici problematiza o nosso olhar sobre a técnica e a nossa concepção das experiências artísticas. Sua afirmação nos faz refletir sobre processos artísticos que poderiam dedicar-se apenas à exploração incansável da diferença, mas sem um objetivo qualitativo quanto ao rigor da produção. "Trata-se de considerar a especificidade das diferenças produzidas, a qualidade das experiências desencadeadas (não apenas a sua intensidade), e o tipo de transformação que se almeja provocar" (QUILICI, 2015, p. 190).

O autor propõe, assim, que pensemos a respeito do tipo de diferença que queremos produzir dentro de uma arte que ambiciona transcender a experiência da desconstrução, em prol da não banalização da própria experiência. Nesse sentido, as artes têm muito o que aprender através do diálogo com as tradições contemplativas, pois estas nos fazem pensar "na própria conexão da arte com processos de despertar qualidades profundas da consciência humana e de transformação das relações" (QUILICI, 2015, p. 182). Para que se alcance a qualidade almejada nesse processo, é preciso um trabalho minucioso sobre o desvelar das energias. O resultado pode ser pensado de acordo com o "tipo de relação com o mundo, que seria da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da redução violenta do elementar da existência" (QUILICI, 2015, p. 166).

Cassiano (2015) nos atenta, também, para o fato de que estar focado no devir como característica transcendental pode nos assegurar de algo, o que nos tornaria apegados à própria característica da transitoriedade das coisas. Deveríamos, portanto, nos desapegar da ideia "voluntariosa e controladora do ego, também presente na criação artística". A necessidade de nos assegurarmos tão avidamente na tarefa infinita de "transbordar nossos limites e afirmar-nos como um perpétuo vir a

ser” poderia ser uma fuga mesmo do próprio devir. Segundo Cassiano (2015), se nos afiançamos a essa incessante vontade, a subjetividade se mostra incapaz de abrir-se para a experiência do seu fundamento vazio. Evitar esse desvio exige um desprendimento do desejo em todos os sentidos, pois “perceber radicalmente a impermanência é também estar numa relação livre com o devir” (QUILICI, 2015, p. 203). Portanto, só podemos estabelecer tal relação livre com os devires e com a verdade da impermanência “quando não há nem a negação do vir-a-ser nem a identificação com ele, quando há desapego não só em relação aos objetos mas à própria sede de existir e não existir” (QUILICI, 2015, p. 204). Quilici completa:

Dançar a precariedade dentro de um útero cósmico, que não cessa de parir e dissolver formas. Até que a dança possa transformar-se, ao mesmo tempo, em mergulho e desapego dessa eterna pulsação (QUILICI, 2015, p. 214).

Essa visão pode nos conduzir a uma relação mais livre e desprendida com o que hoje chamamos de técnica. Muitas vezes, é exigido um aperfeiçoamento constante das técnicas, “mas o domínio total apenas pode ser alcançado quando a técnica é transcendida e a arte se torna «arte sem arte» (...)” (CAPRA, 1989, p. 102). Lúcio (2012) enfatiza que dar forma a alguma coisa era o propósito de toda obra artística – e isso tem a ver com a ideia de que a percepção é um fim em si mesmo na obra de arte.

Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente na arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir na arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a- significante, do a-subjetivo e do sem-rostro (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 52).

Deleuze aponta justamente para a faculdade da arte de transitar, de ter como base a transitoriedade inerente do devir e a sua tendência em resignificar-se, a partir do próprio existir. A compreensão da expressão “arte da existência”, segundo Quilici, “coloca a discussão da arte num patamar não só estético, mas ontológico: a arte torna-se uma forma de investigar a natureza do fazer e do agir humanos” (QUILICI, 2015, p. 42). A arte teria, então, uma capacidade enorme de expandir as potencialidades humanas, uma vez que desencadeia processos de subjetivação. Carrega, assim, a ideia de conhecimento, práticas e “técnicas de si”, rumo a um novo olhar sobre os modos de vida, numa ética ancorada pela noção de devir, a qual pretende abrir espaços através da experiência a ser compartilhada.

## **4 TREINAMENTO E QUALIDADE**

### **4.1 A qualidade em grotowski**

De acordo com Quilici (2015), Antonin Artaud reivindicava um teatro capaz de desencadear transformações precisas nos participantes, operando como uma espécie de ciência. Esta introduziria outra verdade subjetiva, a qual, por sua vez, nessa perspectiva, de acordo com Miguel (2017), só poderia ser acedida através das práticas artísticas. Segundo Peter Brook (2011), é possível afirmar que Jerzy Grotowski foi o diretor que mais se aproximou dos pensamentos de Artaud acerca do teatro. Aquele fez do teatro deste um laboratório, sob o qual pôde estudar o complexo corpo-mente-energia do ator por uma via que permitiu à arte operar como veículo da busca espiritual. O termo “espiritual” deve ser entendido, aqui, como o momento em que “a gente se inclina para a interioridade do homem (e) a gente passa então do domínio do conhecido ao do desconhecido” (BROOK, 2011, p. 37).

Segundo Brook (2011), “existe uma escala de valores que Grotowski gostava de qualificar como “vertical” (...), uma qualidade que pudesse ser atingida a partir de uma técnica precisa pelo estudo minucioso dos gestos, movimentos, entonações e ações, em uma relação de atenção e escuta das energias internas-externas do corpo e suas expressões. A partir da forma, Grotowski acreditava que pudesse ir em direção ao desconhecido do ser humano. “Grotowski buscou com um rigor científico penetrar no grande mistério das formas a fim de passar para trás da sua superfície” (BROOK, 2011, p. 68).

Grotowski concebeu a preparação dos seus atores como um processo de intensificação profundo, a fim de propiciar um confronto do ator com o não dito e com as dificuldades próprias da lida com a existência. Brook (2011) confirma que, através de exercícios constantes de auto-investigação, estados físicos e psíquicos muito sutis eram revelados no trabalho de Grotowski, o qual almejava alcançar uma determinada qualidade que pudesse revelar qualquer coisa de sagrado. Para ele, o teatro não poderia ser um fim em si: percebia o teatro mais como “um veículo, um meio de análise pessoal, uma possibilidade de salvação. O domínio de ação do ator é sua própria pessoa” (BROOK, 2011, p. 18).

Grotowski extrapolou o conceito de ator: para além de um indivíduo que busca singularizar-se a partir de sua natureza subjetiva, o ator, para Grotowski, é ainda

alguém que "está a serviço de uma realidade que o ultrapassa" (BROOK, 2011, p. 60). Para ele, o espírito está completamente alerta no trabalho do performer, assim como um guerreiro mostra-se sempre atento aos possíveis desvios de seus devires. Na segunda parte de sua pesquisa, Grotowski radicalizou a tal ponto os processos de criação que não via mais a necessidade de compartilhamento com o público: o trabalho, a essa altura, era voltado para um ator comprometido com a descoberta de si – e isso bastava. Brook acrescenta:

Para Grotowski, "o teatro é um instrumento antigo e fundamental que nos ajuda a viver um único drama, o da nossa existência, o de encontrar o nosso caminho na direção da fonte daquilo que nós somos (BROOK, 2011, p. 31).

Artaud (1999) diz que, enquanto vive, não sente viver, mas enquanto representa sente que existe – e é aí que o paradoxo do treinamento se instaura. O ator mantém-se dedicado a construir formas com extrema precisão, ao mesmo tempo em que ocupa-se de si mesmo em um estado de atenção tal que seria capaz de acompanhar seus micromovimentos, ou seja, suas transformações mais sutis, instauradas nas camadas dominantes de seus movimentos. Pretende-se, portanto, a partir desses micromovimentos, ir além da forma, com o objetivo de desprender-se, aos poucos, do próprio eu ou do próprio "si mesmo", como previsto em uma expressão alquímica potencialmente transmutadora.

No processo de Grotowski, "o organismo do ator é como um vaso onde se transformam as energias e onde a fisionomia se torna espiritual e o espírito fisiológico" (FLASZEN, apud BROOK, 2011, p. 98). Em seu trabalho sobre a voz, por exemplo, o sentido se fazia nas palavras pela junção de energia-corpo-voz. A qualidade da voz em Grotowski não estava na pronúncia específica e correta das palavras: ele trabalhava para que estas fossem, antes de tudo, carregadas de energia – e isto é que lhes daria sentido. Para ele, "um ator pode ter a esperança de ser a ponte de passagem para alguma coisa de uma qualidade superior" (BROOK, 2011, p. 84). Aqui se trabalha, também, em direção ao despertar dos "sentidos das divindades"<sup>38</sup>, o que seria nada mais do que reconhecer nossas próprias capacidades sensíveis e sensoriais, através do aprofundamento de nós mesmos. Seria preciso, então, na verdade, que despertássemos a nossa consciência a

---

<sup>38</sup> Rever conceito no subcapítulo 3.2 Diálogos possíveis: tradições budistas e os processos artísticos.

respeito destes sentidos, os quais seriam alcançados através do tempo detido em sua especialização.

## 4.2 Treinamento como intensificação

A questão do treinamento do performer problematiza a relação entre repetição, estrutura, espontaneidade e intuição, que tem se manifestado recorrente e indissociavelmente na maioria dos processos de criação. Seguiremos a seguinte hipótese: se a repetição ocorre em estado de atenção, acompanhada dos fluxos entre corpo-mundo, ou seja, se é trabalhada no sentido de ampliar a percepção dos micromovimentos dos devires, pode surgir uma especialização capaz de trazer “a aprendizagem da pertinência de uma afinação que se rege pelo ajustamento à vibração do acontecer corpo e que se reconfigura na caminhada de existir” (NEUPARTH, 2014, p. 19). Para que um processo continue a ser criativo, a repetição deve ser atenta, de modo que captemos as possibilidades de transformação que, inevitavelmente, surgirão no caminho. De acordo com Cassiano:

No simples fato de se ver de modo penetrante, com a plena atenção, a própria inquietude cotidiana, a permanente preocupação com o asseguramento do eu nas projeções para o futuro, e suas relações com o mundo da técnica, abrem-se brechas para vislumbrarmos outras possibilidades de ser e habitar o mundo. Possibilidade de cultivar “a mente que busca o caminho (QUILICI, 2015, p. 205).

Vimos que a repetição de padrões é uma tendência do nosso cérebro<sup>39</sup> e, ao mesmo tempo, vimos que a disponibilidade deste para o novo surge desde seus intrínsecos movimentos cognitivos. Vislumbramos, ainda, a capacidade de se acompanhar os movimentos do corpo por uma atenção do próprio corpo em movimento, que José Gil chamou de consciência do corpo. Tal consciência também pode abrir possibilidades de escuta em um corpo poroso, sensível às energias que o permeiam, levando-o a novos agenciamentos – mesmo que diante de um corpo que tende a seguir caminhos automáticos.

Renato Ferracini<sup>40</sup> (2012) destrincha a palavra treinamento e, para defini-la e compreendê-la, ao invés de ater-se a uma ideia de adestramento, aprendizado, pedagogia, formatação ou repetição fechada de algo, tenta deslocar seu sentido

<sup>39</sup> Ver sobre esse tema no subcapítulo 2.3 O devir na dança.

<sup>40</sup> Informação retirada do Simpósio Internacional Corpo-em-Arte, na mesa Treinamentos: visões recentes, (p.6/6) - Terra LUME, 2012, dia 8/2/2012.

para ampliar seu entendimento. Para isso, o autor foi pesquisar a palavra desde a sua etimologia, advinda do latim *tradinare*, cujo significado se dá por "adestrar o falcão a pegar a sua caça". Para refinar esse raciocínio, Renato (2012) reflete sobre o fato de que, mesmo o falcão já sendo um grande caçador, ele pode, ainda, expandir sua variedade de presas, a fim de potencializar sua função. Ou seja: pode passar a caçar aquilo que antes não caçava. A partir disso, Ferracini (2012) traz à palavra treinamento (*tradinare*) o sentido de intensificação: no ato de insistir, descobre-se novas maneiras de ser. Conecta-se a um devir outro em constante aprimoramento de si mesmo, e que se especializa, uma vez que torna-se capaz de criar outros modos de existência a partir daquilo que se é.

o sentido de vir a ser precisa ser a cada momento completado, alcançado, aperfeiçoado" (2002:74). Isto é, a própria condição da vida como um processo que está sempre sendo e sempre para acontecer com suas múltiplas possibilidades (TEIXEIRA, 2008, p. 25).

A partir dessa concepção, o treinamento surge como lugar de potencialização, no qual é possível aprofundar-se no "cuidado de si", a fim de expandir-se através da experiência. Para Ferracini (2012), a performance geralmente não muda a maneira de existir, mas aponta, por outro lado, outros caminhos para isso. Resistir seria, então, re-existir, ou ainda re-insistir através das intensidades que nos atravessam. A esse respeito, Sofia acrescenta: "Resistir é a afinação contínua da tensão de existir" (NEUPARTH, 2014, p. 41). Independentemente da dominância existente nas relações de poder, bem como do fato de não conseguirmos extingui-las, estaremos indo, ainda, em direção a uma potência capaz de gerar mudanças a partir desses padrões. Como você se reorganiza em termos das forças que te compõem? A estrutura pode ser a mesma, mas a maneira de relacionar-se com ela nunca se repetirá. A experiência, nesse sentido, acontece com a abertura para que a escuta dos micromovimentos de devires se singularizem, ou seja, estejam sempre a se modificar.

O princípio de singularidade tem como corolário temporal o que poderíamos chamar de "princípio de irrepetibilidade". Se um experimento tem que ser repetível, é dizer que, tem que significar o mesmo em cada uma de suas ocorrências, uma experiência é, por definição, irrepetível (LARROSA, 2011, p. 16).

Larrosa (2011) identifica os princípios da singularidade, pluralidade e liberdade como princípios constituintes da experiência, os quais se dão sempre em relação a uma alteridade constitutiva – algo que pode ou não vir a ser. Que tem o talvez, ou seja, a contingência como principal constituinte das relações possíveis dos

encontros com o outro. Os outros nos ensinam mais sobre nós mesmos a cada vez que nos aprofundamos no olhar e na escuta diante do encontro.

Diante do exposto, entende-se que seria preciso estar disponível ao treino, no sentido trazido por Ferracini, como alguém que pretende expandir-se a partir do conhecido para o desconhecido (tentar caçar o que não caçava). Pensar o treinamento por esse viés nos distancia da primeira imagem de pensamento, esta que remete ao adestramento e à repetição inconsciente, para reformulá-lo enquanto “positividade incontornável”<sup>41</sup>. Segundo Lúcio Agra (2012), treinar seria, então, um processo de re-existência. Durante esse processo, há a busca por outras possibilidades de existir neste paradoxo: tentaria-se, permanentemente, tornar-se tudo o que for possível ser a partir do que já se é, não pela via da oposição, mas pela via da exposição e da composição. Segundo Larrosa (2011), ninguém lê duas vezes o mesmo poema, como ninguém se banha duas vezes no mesmo rio.

---

<sup>41</sup> Expressão de Deleuze retirada da fala de Lúcio Agra, no Simpósio Internacional Corpo-em-Arte, na mesa Treinamentos: visões recentes, (p.6/6) - Terra LUME, 2012, dia 8/2/2012.



## **5 REVERBERAÇÕES DOS DEVIRES NA SOCIEDADE**

De acordo com Larrosa (2011), a ênfase contemporânea na informação como conhecimento e na opinião como validação deste, somada ao excesso de trabalho e à pressa, tem nos distanciando da nossa relação com a experiência, “como se aprender não fosse outra coisa que adquirir e processar informação” (LARROSA, 2011, p. 155). Walter Benjamin “já certificava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara” (BENJAMIN, apud LARROSA, 2011, p. 154). Na educação, também, não é diferente: estamos cada vez mais acelerados e nada parece nos acontecer. Seria preciso, desta maneira, separar o saber da experiência do saber das coisas, que é comumente usado no sentido de estar mais informado. Como é possível aprender ou preparar-se para aprender sem estudar, no sentido convencional do termo? Aprender desaprendendo, de maneira que seja possível sermos conduzidos a embarcar em experiências as quais nos exponham, por fim, a situações de instabilidade e movimento, de forma que a repetição nunca aconteça da mesma maneira.

### **5.1 Ambiente propício para a experiência na educação**

Um dos principais sistemas existentes de dominação da subjetividade nos acompanha durante grande parte da nossa formação enquanto indivíduos – é o sistema escolar, que tornou-se, há muito tempo, lugar de um convívio conformado, formatado e leviano, no que diz respeito a potencializar o aluno como ser pulsante e criativo. Desde cedo, as crianças já demonstram sinais de constrangimento, os quais progridem com o desenvolvimento curricular. Com o tempo, conceitos e verdades prontas se proliferam – estes indivíduos chegam à fase adulta, então, totalmente desvinculados de sua força vital interna. De acordo com Larrosa (2011), “com base em uma hermenêutica corporal, poderia traçar-se uma história da educação como uma história das operações de marcação, configuração e distribuição dos corpos” (LARROSA, 2011, p. 173). Segundo Strazzacappa (2001), toda educação é uma educação do corpo e pode ser realizada através de uma repressão do movimento ou por uma ideia de liberdade. Porém, em ambas as situações, a

educação do corpo está acontecendo. O que distingue uma atitude da outra é o tipo de indivíduo que estamos formando.

Se concordamos que só podemos apreender o mundo através de um conhecimento prático, realizado através de um corpo em estado de encontro e disponibilidade para a experiência, torna-se fácil perceber que esse corpo potencialmente transdisciplinar possui uma capacidade de transpassar barreiras disciplinares. Nesse sentido, o estudo do corpo não se atém a nenhuma disciplina específica e talvez precise ser desenvolvido a partir de um outro campo, no qual o âmbito da educação faria com que impelíssemos uma nova forma de pensar sobre a utilização do termo “disciplina”.

Para Katz (2004), os conceitos de transdisciplinaridade e interdisciplinaridade também não abarcam o estudo do corpo, mas deve-se, antes, entendê-lo a partir de sua característica indisciplinar. Problematisa-se, então, o ensino-aprendizagem nesse contexto, pois “não parece haver outra saída, que não seja a de desenvolver novas epistemologias quando o interesse for o de acordar mundos que continuariam adormecidos e sem sentido para nós” (BAUMAN apud GREINER, 2005, p. 125). De acordo com Greiner (2005), “o conceito que pauta a existência das disciplinas está hoje 'opaco no seu miolo e puído nas suas beiradas' (BAUMAN, 1999)” (GREINER, 2005, p. 126) – ele sugere um campo de estudos indisciplinares como meio possível para o acolhimento da escuta do corpo em toda a sua complexidade.

Larrosa (2011) nos chama a atenção para a criação de ambientes favoráveis de atuação nesse sentido, pois “talvez nos falte uma língua para a experiência. (...) Uma língua que esteja atravessada de paixão, de incerteza, de singularidade. Uma língua com sensibilidade, com corpo” (LARROSA, 2011, p. 26). De acordo com Jorge, “a possibilidade de que algo nos passe ou nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção” (LARROSA, 2011, p. 160)

Requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2011, p.160).

Suely Rolnik (2014) enfatiza que, para alcançar tal feito, é preciso instaurar um ambiente que respeite o tempo das vivências interiores. Só assim um indivíduo pode escutar seus próprios fluxos de desejo, identificando o que faz bem e/ou mal e

habitando, conscientemente, o movimento de devires que perpassam seu corpo. Segundo Shuler (2004), acompanhar os movimentos sujeito-mundo em constante transformação tornar-se-ia um pressuposto muito importante na área da educação: seja no entrecruzamento de informações, na escolha e emprego de ferramentas pedagógicas e/ou na produção de novos modos de conhecer. Angel Vianna completa que “formar pessoas que acreditam nesse cotidiano de trabalho resulta em produção de vida” (Angel apud TEIXEIRA, 2008, p. 76).

## **5.2 Performance do corpo como campo de estudos indisciplinares**

Segundo Ferracini<sup>42</sup> (2018), o processo artístico tem o poder de criar uma atmosfera na qual a troca e o olhar para o outro movem internamente o ser humano rumo a uma sabedoria pouco trabalhada e explorada durante a vida. Tal poder aplica-se, também, ao fortalecimento do foco que deveríamos ter no auto-conhecimento, este que resultaria em um profundo conhecimento também sobre a vida. Dessa forma, através da experiência do corpo e pela via das artes, seria possível dar margem à circulação de outros devires-corpos institucionais, os quais, em sua maioria, multiplicam processos de subjetivação dominantes. Para isso, torna-se imprescindível formular e desenvolver pensamentos que valorizem o saber-do-corpo, possibilitando o vislumbre de novos caminhos de desmodelização e possibilidades de agir no mundo a partir de outros vetores. Seria a arte um elemento de reconstituição ativo? A inventividade ética e política poderia ser viabilizada por linhas de fuga potencialmente capazes de abrir possibilidades para outras formas de nos organizarmos?<sup>43</sup> Segundo Lepecki (2005), os estudos da performance (e das artes do corpo na contemporaneidade) adentram outros campos artísticos e criam novas possibilidades para pensarmos as relações entre corpos, subjetividades, política e movimento.

As artes do corpo podem contribuir com um treinamento que conduz o aluno-performer a intensificar-se a partir do que é, a fim de colocar a experiência a favor da

---

<sup>42</sup> Reflexões do professor doutor Renato Ferracini durante o seminário de Práticas Cênicas, realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL), em janeiro de 2017.

<sup>43</sup> Perguntas inseridas a partir das reflexões do professor doutor Renato Ferracini durante o seminário de Práticas Cênicas, realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL), em janeiro de 2017.

transformação do indivíduo. Este, por sua vez, quando disponível e exposto, transforma a si mesmo em lugar de passagem para que o acontecimento interfira diretamente no seu modo de estar no mundo. Portanto, as artes do corpo, em um contexto pedagógico, podem ter uma força criadora extremamente potente nesse sentido. Trabalham, incessantemente, na direção de ampliar a escuta, para que o encontro entre corpos se estabeleça, nesse campo de interrupção, como uma língua que pretende-se “alterada e alterável, uma língua com imaginário, com metáforas, com relatos” (LARROSA, 2011, p. 26). Isso garante que a experiência se dê a partir de uma linguagem preocupada em recriar a maneira de estar e intervir no mundo.

Vale ressaltar que, em diversas pedagogias contemporâneas das artes do corpo, há uma crítica: são repensados os modos de vida predominantes no nosso cotidiano, deslocando e repensando o processo de treinamento, este que estaria mais vinculado à intensificação na experiência do que na atribuição de informação, como uma técnica a ser apenas adquirida. Peter Brook (2011), no livro *Avec Grotowski*, nos conta que Grotowski, em 1983, foi convidado para ser professor do Centre International de Créations Théâtrales, no Objective Drama Project, em Paris. À ocasião, Brook relata ter escrito uma carta de recomendação, com os motivos pelos quais Grotowski estaria capacitado ao cargo. Para isso, Peter Brook lançou algumas questões que considerava muito importantes, não só para o teatro, privado de sua vitalidade, mas para o desenvolvimento do ser humano, de uma maneira geral – dava por certo que Grotowski estaria disposto a investigá-las a fundo. Eis algumas delas: “o que é um ator? A atuação é diferente do comportamento normal? Qual a diferença entre um ator e um não-ator? Como um ator, sem qualquer formação psicológica, pode compreender tão diretamente o funcionamento da psique humana? Qual a natureza fisiológica daquilo a que chamamos intuição? O estudo rigoroso dos mecanismos do jogo pode esclarecer as zonas desconhecidas do espírito humano?”<sup>44</sup> Brook sabia que Grotowski buscaria profundamente as respostas a estes questionamentos, a partir da experiência do ator em si próprio e através da prática do saber-do-corpo em devir, em um âmbito que as artes do corpo estariam prontas para habitar.

Dito isso, é possível afirmar que o trabalho do ator pode contribuir para o conhecimento do ser humano de forma a aproximá-lo de suas próprias

---

<sup>44</sup> BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Tradução de Celina Sodré e Raphael Andrade; Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 33.

potencialidades enquanto indivíduo capaz. Pode, ainda, auxiliá-lo a gerenciar suas forças a partir de suas próprias ferramentas vitais, intensificando-as, de maneira que seu complexo corpo-mente-energia seja o principal veículo de manejo e investigação para aprofundar as potencialidades humanas.

Os mecanismos do espírito são hoje estudados por uma disciplina, o desenvolvimento do corpo por uma outra, e o teatro é o domínio privilegiado onde imaginação, comunicação e comportamento devem obrigatoriamente ser estudados simultaneamente (BROOK, 2011, p. 33).

O sentido dado ao treinamento em muitos processos artísticos contemporâneos, como forma de intensificação em contexto pedagógico, poderia integrar o campo da educação. Dessa maneira, através da experiência, os alunos trabalhariam em direção a uma qualidade específica almejada, que os ajudaria a compreender a psique humana, interligada à intuição, através da conscientização de suas faces indissociáveis, força e forma. O treinamento levaria, assim, ao conhecimento de si mesmo como ser responsável para co-criação de corpos-mundos.

Conectar-se com o campo do desconhecido e do risco para acessar as potencialidades do ser humano tem crescido como alternativa viável para se trabalhar os mecanismos do espírito, tão imprescindíveis à vitalidade humana, apesar da dificuldade em lidarmos com algo que “venha do fundo do ser, de um território vasto e indefinido, espectral, de onde desaguam os fantasmas do mundo” (MIGUEL, 2017, p. 99). Com a “repetição” e a especialização de si mesmo, nesse sentido, teria-se o treinamento como oportunidade de se experienciar a escuta no campo molecular, através do acompanhamento desses devires menores, que reverberariam em uma macroestrutura. “Não que as especulações cosmológicas e lógicas desapareçam, mas estão subordinadas à construção do ‘sujeito ético’” (QUILICI, 2015, p. 158).

### **5.3 Micropolítica dos devires (afetos)**

Rolnik (2014) enfatiza que as nossas subjetividades são formadas por experiências pessoais, sensoriais, psicológicas, culturais, familiares e ainda outras; assim como pelas forças que apreendemos do mundo em seu estado virtual, ou seja, através de experiências “extrapessoais”, “extrasentimentais”, “extrasensoriais” e vitais. Tendo em vista que tais subjetividades formam-se constantemente através

de um complexo de relações entre corpo e mundo, e que o nosso meio de apreensão do mundo se dá por intermédio do próprio corpo, seria através do envolvimento com as forças que transpassam esse corpo que poderíamos vislumbrar uma nova maneira de existir, conforme a nossa própria experiência singularizada no mundo.

Com isso, Rolnik (2014) nos atenta para a efetivação de uma micropolítica a partir do saber-do-corpo, ou seja, da sabedoria impermanente que habita o movimento de seus devires. Tornar-se consciente desses movimentos capazes de transformarem-se a todo instante impulsionaria o indivíduo a seguir um caminho potente rumo à renovação, também, desse inconsciente colonial que nos ronda (informação verbal)<sup>45</sup>. Re-existiríamos, então, a esse inconsciente, a partir de uma escuta atenta das reverberações desses movimentos.

A fim de tentar clarear um pouco mais as formas como esse campo virtual em que os devires se manifestam pode intervir na realidade é que André Lepecki (2006) pergunta, em seu artigo *Ehxausting Dance*: “O que é que o devir produz ao produzir-se?”. Inspirado pelos conceitos de Deleuze e Guattari, Lepecki (2006) aponta que “o devir inaugura uma política de micropercepções, que dá origem a conjuntos inteiros de posições e agenciamentos minoritários” (LEPECKI, 2006, p. 40). Segundo Ferracini (2014), essas micropercepções seriam “pequenas percepções obscuras, confusas, que compõem nossas macropercepções, nossas apercepções conscientes, claras e distintas” (FERRACINI, 2014, p. 2). O devir pode ser pensado como agenciamento minoritário que compõe nossas macropercepções, na medida em que está inserido num plano do desejo, no qual novos agenciamentos emergem a partir de uma linha de fuga dentro de um território majoritário.

Félix Guattari (1996) acrescenta a essa reflexão: elabora um pensamento em torno da questão da micropolítica como possibilidade analítica das formações do desejo, que “diz respeito ao modo como se cruza o nível das diferenças sociais mais amplas (a que chamou molar)” (GUATTARI, 1996, p. 127), com aquela que chamou de “molecular”, em um campo em que as sensações e pulsações interagem microscopicamente e concretizam-se, por fim, a nível da percepção. A experiência consciente dos devires a nível molecular torna-se, segundo ele, uma ferramenta de micropolítica, a partir da possibilidade de transformação desencadeada pelos

---

<sup>45</sup> Idem 42.

movimentos microscópicos em afetar um âmbito macroscópico das relações. Ao encontrarmos tais linhas de fuga, podemos nos organizar com ações políticas e éticas diretamente ligadas à inventividade, não apenas relacionadas ao campo criativo, como também ao corpo propriamente dito.

Micropolítica seria, então, a política no plano da subjetividade, do desejo e do pensamento, que pode ser entendida também como uma política inserida no campo do afeto. O afeto, aqui, é designado no mesmo sentido trazido por Spinoza: segundo Ferracini (2018), está ligado ao verbo afetar, sendo, portanto, aquilo que afeta, move e estimula a alma humana para o pulso da vida. Para isso, as relações de poder devem organizar-se afetivamente – nesse ponto, uma ética dos bons encontros determinaria certa moral temporária, segundo a qual a pessoa nunca é, mas vai sendo em constante devir. A abertura para que o encontro se dê enquanto acontecimento que nos modifica interferiria diretamente na qualidade de nossas ações no mundo. Pela via do afetar-se através do corpo, de deixar-se ser tocado e transformado, é que a ação política coletiva se daria, ou seja, quando saíssemos da passividade, para entrarmos no fluxo de inventividade afetiva (informação verbal)<sup>46</sup>.

O conceito de afeto ou o de relação pática indica a possibilidade de apreender globalmente uma situação relacional complexa. (...) Mas temos a tendência de pensar que esse modo de conhecimento por afeto não-discursivo permanece rude, primitivo, espontaneísta (GUATTARI, 1992, p. 78).

Para João da Mata<sup>47</sup> (2017), a micropolítica do afeto aparece não como um campo do absoluto, mas como um processo cotidiano que se faz com o outro, ou seja, em relação, de forma que a liberdade de um se amplia quando o outro se liberta de algo (informação verbal)<sup>48</sup>. Segundo Ulpiano (2014), Spinoza considerava livre aquele ser que age no mundo sem constrangimentos (informação verbal)<sup>49</sup>. No

---

<sup>46</sup> Informação fornecida a partir das reflexões do professor doutor Renato Ferracini durante o seminário de Práticas Cênicas, realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL), em janeiro de 2017.

<sup>47</sup> João da Mata é somaterapeuta, psicólogo, mestre em Filosofia e Doutor em Sociologia (Univ. de Lisboa/PT), desenvolvendo pesquisas com a somaterapia no meio acadêmico, em nível de doutorado, no Rio de Janeiro e em Lisboa, Portugal.

<sup>48</sup> Informação fornecida através da conversação com João da Mata sobre o tema: A Micropolítica dos afetos e Práticas de liberdade. Rio de Janeiro/julho de 2017.

<sup>49</sup> Informação fornecida pela conferência de Cláudio Ulpiano sobre o tema: Pensamento e Liberdade em Spinoza (completo), em 2014.

entanto, grande parte dos ocidentais parece viver em estado de constrangimento permanente; essa grande parte não age ativamente no mundo, de forma a reinventar sua própria existência. Estaríamos, então, interessados em “revoluções moleculares, nos devires minoritários que criam microguerrilhas no âmbito do desejo e produzem outras possibilidades de existir, sentir, atuar, outras temporalidades, outras linhas.”<sup>50</sup>

Com isso, concretiza-se a importância de uma prática fundamentada na experiência como parte do cotidiano, como treino constante de olhar para si mesmo. Daí surge a urgência em ver aplicados tais processos dentro do contexto pedagógico, o qual pressupõe o encontro de presenças humanas em um fazer regular. As educações teórica e prática deveriam caminhar em conjunto com o processo educativo escolar, a fim de tornar palpável, no sentido da experiência, o campo das micropercepções para que, a nível social, pudéssemos realmente efetuar uma tal micropolítica, “(...) pois a nível molecular podem aparecer componentes de expressão de desejo, e de singularidade, que nos desviem de uma política reacionária, e de conformismo” (FERRACINI: 2014, p. 2). Segundo Reich (1982), a única fidelidade do educador estaria ligada ao que há de vivo na criança – se esta fidelidade fosse estritamente respeitada, mesmo os grandes problemas da “política externa” encontrariam uma solução simples.

Essa maneira de ver e lidar com o ser no mundo estaria de acordo, também, com o ensinamento presente no Dzogchen, uma vez que, para seus praticantes e estudiosos, o ensinamento contido nas práticas contemplativas que experienciam está baseado no conhecimento adquirido da noção de que “a natureza essencial do microcosmo – o indivíduo – e a do macrocosmo – o universo – é a mesma e, portanto, quando alguém descobre e manifesta por completo sua própria natureza, (estaria) descobrindo e manifestando a natureza do universo” (NORBU, 2017, p. 192). Assim, seria efetivada uma micropolítica do afeto, pormenorizada pela atenção contemplativa dos devires, a fim de fazer valer uma reverberação macroscópica.

#### **5.4 Ética dos devires**

---

<sup>50</sup> <http://clinicand.com/2018/06/09/subjetividade-como-produto-a-maquina-capitalistica/>).



Diante da crença na finalidade, que estimula a gana de sustentar-se no tempo-espaço e o objetivo primário de se chegar a determinados lugares, como numa idéia de progresso, o desafio é tentar buscar uma ética calcada na alegria, como designada por Spinoza<sup>51</sup>, a partir da aceitação da ideia de insustentabilidade dos corpos. Os procedimentos artísticos lançados em uma estrutura molar (in)disciplinar podem ser um convite para que o aluno-performer comece a mapear atenta e rigorosamente as micropercepções que se auto-interferem, tanto no campo de afeto molecular, quanto no molar. Para que isso se dê a nível social, é viável aceitar a ideia de que qualquer ambiente que se proponha a conduzir uma educação ou convívio social formal deve contribuir com a inserção de uma nova ética. A esta nomeamos “ética dos devires”, ou seja, uma ética que se move pelos terrenos mais sutis entre as relações, que se dá através de micromovimentos muitas vezes imperceptíveis, os quais resistiriam frente aos padrões molares, estruturais e visíveis das relações sociais. Desta forma, poderíamos estabelecer, pouco a pouco, novas alianças, a partir das quais não há nem reprodução, nem assimilação. O devir extinguiria a idéia de consciência como provedora da moral e facilitaria a aceitação de tudo o que é menor, proibido e desprezado à nível moral. A ética do devir legítima, portanto, uma ética da inventividade, que se opõe às relações de poder e dedica-se a suprimir as relações de opressão – uma ética que dá voz às minorias.

Propagando-se de modo não planejado, assistemático e acidental, tem encontrado nos últimos anos, outros e cada vez mais variados interlocutores e usos, assim ganhando corpo como pesquisa transversal dos modos de transmutação da “síndrome do dar-resposta” numa “força-tarefa de dar-pergunta (HORGAN apud, EUGÊNIO, 2017, p. 206).

Fernanda Eugênio enfatiza o aumento de ações alternativas que estão surgindo e agindo de forma a transmutar a lógica atual e transformá-la em uma outra, que preza mais por criar perguntas do que pela reação passiva em resposta às que já existem. A autora vislumbra, com isso, um caminho que já começa a ser percorrido em maior escala. Gradualmente, são potencializadas ações em direção a outras perspectivas no campo do acidental, que vão ao encontro de uma ética inventiva, divergente da que vivemos hoje.

---

<sup>51</sup> Segundo a filosofia imanente de Spinoza, a alegria é o sentimento que favorece nossa potência, uma vez que aumenta nossa força para existir e agir, contribuindo com a expansão e realização do ser.

Entende-se, aqui, que o ser humano deveria ser inspirado por uma evolução interior que estivesse ancorada em um conhecimento maior de si. Uma evolução que o levasse a fazer as pazes com a verdade da impermanência, inerente à vida, e permitisse a ele, assim, dedicar-se sem medo ao contato amoroso com seus movimentos transitórios no mundo. Poderia, dessa forma, acompanhar os seus devires sem a preocupação de fixar-se em qualquer identidade que o protegesse do misterioso e terrível plano do invisível.

No texto “Por uma política do co-passionamento: comunidade e corporeidade no Modo Operativo AND”, Fernanda Eugênio coloca:

Ativar este outro modo de abordar e praticar a comunidade envolve sintonizar com um comum que não é nem essencial nem substancial, mas potência. Algo que já lá está, desde sempre, mas enquanto virtualidade a ser realizada, e não enquanto essência ou verdade original. É virtualmente possível virmos a ter um comum justamente porque somos irremediavelmente diferentes uns dos outros (EUGENIO, 2017, p. 206).

Se aceitamos a diferença como ponto de partida, podemos começar a perceber o que temos em comum. Assim, torna-se possível alcançar um pensamento mais coletivo e comunitário. Se, pela via contrária, partirmos da verdade de que somos seres humanos homogeneizados, tal vida coletiva e a partir do comum torna-se inviável, pois que acabamos, nesse caso, reduzidos a rasas generalizações. Em uma sociedade na qual os seres humanos são levados a elaborar suas vidas com base em padrões pré-estabelecidos, sem questionarem-se e sem assumirem um contato profundo com seus próprios movimentos, fica clara a necessidade de aprofundar-se em tais reflexões.

## **5.5 Minha experiência pedagógica no campo do devir-corpo**

Diante de todas as vivências e dos conteúdos relatados até aqui, comecei a ser alimentada, dia após dia, por um desejo de partilha, de fazer reverberar a sensação muito concreta de abrir espaços que habitava o meu corpo. A partir da escuta e do acompanhamento dessas forças geradoras de movimentos, vi nascer em mim o anseio de conduzir uma prática que, quando experienciada, proporcionasse certa liberdade ao corpo. Nela, cada um dos participantes envolvidos teria tempo para ouvir, sentir e conectar-se aos seus micromovimentos de devires – tornariam-se, por fim, seres sempre latentes, pulsantes e dispostos a seguirem novas direções. Para tanto, era preciso criar um ambiente onde fosse possível parar para percebê-los,

para que, de forma consciente, eu pudesse conduzi-los e encontrar novos caminhos úteis ao movimento necessário. Tornou-se urgente expandir as possibilidades, aproveitar as linhas de fuga presentes em cada tensão muscular, respiratória, vocal, energética e mental, bem como em todas as camadas do complexo corpo-mente-energia, que respondem e interagem com tudo o que há no mundo.

Tal intuito tornou-se, aos poucos, um dever – o de levar adiante essa prática que tanto revelara sobre minha própria natureza, como ser participante e canalizador direito de energias e, portanto, responsável pelas mudanças de qualidade de minha própria presença diante da vida. Esse desejo concretizou-se: adentrei a criação de um workshop, nomeado "Abrir Espaços". Nele, faço o convite à experiência coletiva de um corpo alargado, disposto a deixar vir o que precisa vir, para que a passagem seja feita de um estado ao outro sem o apego a qualquer ideia de nós mesmos. Uma pesquisa do e pelo movimento, embasada por elementos de dança, teatro, música, desenho e escrita. Ao longo dela, cada um desses elementos se entrelaçariam e conceberiam um todo fluido, tornando impossível fixar-se a qualquer campo de conhecimento específico que não o do próprio corpo.

A oficina é feita de momentos de passagens literais: os corpos atravessam constantemente o espaço, a sala, o chão, as paredes, em mergulhos verticais para dentro de si. Revisam, ao longo do processo, seus modos de ser corpo, voz e energia, sempre através da relação com outros corpos-mundos. Esta prática parte da necessidade de re-existir através do corpo, enquanto o indivíduo se assume responsável por seus atos, pensamentos e escolhas. Há aí a vontade de não mais ser vítima e refém dos dispositivos de subjetivação dominantes; não mais procurar culpados pelo que somos. Propõe-se a busca por uma brecha à abertura de espaços internos-externos para a passagem do novo – assim, tornamo-nos dispostos a nos transformar e aprender com o movimento.

Essa ideia de workshop, intuída após a prática de corpo que tive no CEM (Centro de Estudo do Movimento), almeja abrir espaço para um respiro outro capaz de ampliar a visão do praticante – um respiro que o leve a lidar de forma diferente com o movimento, para despadronizar e, quem sabe, de repente, estar presente. A proposta é que tentem, todos juntos, disponibilizarem-se a essa conexão que, embora jamais se quebre, deixa de ser percebida por nós ao longo da vida. Assim, conscientes, podemos resistir a uma identidade estanque, a padrões e violências

impostas, a um sistema engessado, para nos sentirmos responsáveis pelo corpo-mundo em que vivemos. Por fim, torna-se possível encontrar alternativas e pontos de fuga que nos desviem para o re-inventar de nós mesmos, criando novas possibilidades de relações.

A intenção primeira do workshop seria, portanto, perceber como o corpo é capaz de afetar e ser afetado pelo mundo: perceber o surgimento do movimento e a forma como ele nasce da ponte entre as relações corpo-mundo. O curso visa propiciar um encontro em um ambiente de experimentação, para o desenvolvimento de um corpo disponível, que tende a melhorar e a se especializar com o treinamento da escuta. O workshop sensibiliza o corpo para a escuta de si mesmo e, conseqüentemente, dos outros corpos, objetos, sons, imagens e espaços que também estão em constante movimento de devir.

"Abrir Espaço"<sup>52</sup> teve sua primeira realização em um formato reduzido, no início de 2018, na Semaine de l'impro em Nancy (França), quando propuseram-se a participar alguns improvisadores, atores, dançarinos, pessoas não artistas e interessados em geral. Ao final de dois dias, com uma carga horária de 12h de trabalho, alguns dos meus alunos vieram espontaneamente ao meu encontro para partilharem suas impressões.

Em uma confraternização ao final do festival, uma senhora, de mais ou menos sessenta anos de idade, veio até mim e fez, então, um breve relato pessoal. Muito emocionada, contou-me que, quando criança, tivera alguns problemas com adultos em relação ao seu corpo – a partir daí, segundo ela, criara diversos bloqueios. Ela relatou, então, que a experiência corporal vivida no workshop trouxera a sensação de que o seu eu adulto olhara para aquela criança que fora, vendo, agora, outras possibilidades de lidar com aquele corpo. Sentira como se realmente estivesse abrindo espaços dentro de si mesma, de corpo e mente, como se visualizasse novas possibilidades de existir em seu próprio corpo. Durante o relato, me emocionou ver tão de perto seus olhos cheios d'água e ouvir sua voz trêmula, buscando coragem para me dizer aquelas palavras, que precisavam ser expressas como parte do forte processo de transformação que aquela experiência parecia haver despertado.

O corpo, num processo de preparação ou formação, passa pelo conhecimento de si, pela capacidade de relação para com o outro – considerando como outro qualquer relação de contato, cuidado e atenção e

---

<sup>52</sup> Ver fotos no ANEXO 4.

com o ato de criar, de ser espontâneo, de agir sem bloqueios, sem censuras, com sinceridade (TEIXEIRA, 2008, p. 75).

A proposta se cumpre, então, ao dar esse impulso à transformação; ao possibilitar que uma porta se abra para que o próprio participante conduza seus próximos passos diante do vivido. A intenção do workshop é alcançada enquanto experiência no momento em que o indivíduo se deixa tocar, se expõe e se dispõe para o que está sendo proposto. Este será sempre um caminho individual, subjetivo e, portanto, impreciso e inseguro. Dependerá do próprio aluno-participante colocar-se ou não como sujeito ativo diante da experiência.

É este, creio eu, o papel das artes performativas em um contexto educacional: o de despertar, através da experimentação, possíveis novos caminhos para lidar com o complexo corpo-mente-energia, a fim de que cada pessoa vivencie a sua própria experiência e reinvente a si mesma pela escuta das muitas forças e formas que a compõem.

Esta inteligência do mundo específico do corpo, vai refluir por sua vez, sobre a linguagem e o intelecto puro: vai neles induzir movimentos sutis, associações, impregnações, contaminações semânticas imperceptíveis mas decisivas que testemunham a transformação do espírito numa espécie de grande corpo felino, capaz de intuições, pressentimentos, fulgurações, sextos sentidos que só o pensamento por imagens pode fornecer (GIL, 1997, p.46).

## CONCLUSÃO

A presente pesquisa intencionou clarear o conceito de devir pela via do saber-do-corpo, como experiência capaz de nos desvincular de projeções de nós mesmos, certezas e territórios seguros, a fim de proporcionar um reencontro com novas e mais amplas possibilidades de ser e, por consequência, do movimento e do fazer artístico. Conclui-se, aqui, a existência da necessidade de se incentivar a investigação individual, para a ativação de um campo de experimentações capaz de estimular o estado de devires. Esse é o caminho de ampliação da existência de um indivíduo não mais satisfeito com as limitações que lhe são impostas – seja por convenções sociais, seja pelos padrões adquiridos através de vivências particulares ao longo da vida.

Estes padrões limitantes, ativados no intuito de manter um indivíduo seguro e identificado com o meio, reverberam, como descobrimos aqui, em nossas tendências de movimento mais sutis e inconscientes, tornando-se nocivos à circulação de energia vital. Experimentar o corpo deixando-o resvalar em seus estados de devires seria, portanto, disponibilizar-se a percorrer um caminho de transformação não identitário. Esta é a única via possível para que o ser humano possa desvincular-se de uma relação puramente funcional com as demandas da sociedade

Na elaboração dessa pesquisa, buscou-se esclarecer o conceito de devir-corpo enquanto potência capaz de gerar e gerir o complexo corpo-mente-energia do ser humano. Vimos que tal complexo vem sendo reduzido, pela sociedade ocidental, à ideia de um corpo funcional e utilitário – e que a abordagem do devir-corpo surge, justamente, para contestar e reinventar essa visão.

Intencionou-se, aqui, elevar o conceito de devir ao de força potente e reveladora, tornando possível trazê-lo ao fazer cotidiano e laboral, no sentido de tornar palpável a possibilidade de exercitá-lo empiricamente. Com isso, concluiu-se que somente pela via da experiência, conforme pensada por Jorge Larrosa<sup>53</sup>, é possível vislumbrar um caminho para a efetivação de uma micropolítica no campo do afeto, esta que almeja recompor e criar a realidade sob uma nova perspectiva, relacional e transitória. A própria capacidade de afetar-se se dá, como

---

<sup>53</sup> Rever o sentido dado a palavra experiência por Jorge Larrosa no capítulo 2 DEVIR: no campo da experiência.

acompanhamos, através dos movimentos entre corpos realizados nos encontros. Tais corpos acabam, por fim, envolvidos em um "cuidado de si" que é, por sua vez, exercido através de um aprimoramento da escuta. O objetivo maior é o de estabelecer vínculo verdadeiro do indivíduo com sua própria energia vital, gerando nele o impulso natural de melhorar a qualidade de seu envolvimento com a existência.

Vimos que um corpo consciente de seus devires é aquele que pretende fugir de territórios solidificados e permanentes – isso se dá pela via da experiência direta com as forças que transpassam esse corpo. Atenta-se aos próprios movimentos, repetidos e automatizadas ao longo da vida, para que, a partir daí, seja possível reconhecer outras maneiras de se relacionar com novos acontecimentos que venham a perpassá-lo. A reflexão acerca do devir-corpo visa, por fim, a retomada da conexão profunda do corpo com o imprevisível e o não-diagramável de seus próprios movimentos internos, sob a perspectiva de que tal conexão jamais se desfaz: é apenas silenciada e esquecida.

A reflexão proposta nesta pesquisa almejou trazer conhecimentos específicos em diferentes contextos que, por possuírem denominadores comuns, juntos reforçam um fato: o de que o corpo tem potência para re-existir a partir de sua própria apreensão de mundo. Para isso, estabeleceu-se uma noção atualizada de corpo, partindo do conceito de um corpo permeável e poroso que se atualiza, constantemente, em trocas energéticas com o seu entorno. Percebeu-se, assim, que essa visão de corpo convoca o ser humano a estar mais disponível e aberto à observação e possível transformação desses fluxos diante dos acontecimentos. Entendeu-se que, ao tomar consciência destes movimentos, torna-se possível perceber as linhas de fuga, ou seja, as brechas possíveis para que um indivíduo redirecione suas próprias energias. Expectou-se, com isso, despertar uma noção de responsabilidade diante das diferentes possibilidades de co-criação das nossas ações entre corpos e mundos, as quais revelam essa potência em devir.

Procurou-se esclarecer, ao longo dos capítulos, o caráter impermanente de todas as coisas e experiências, característica esta que aponta para novas possibilidades de existir rumo a uma ética dos devires – esta que leva em conta o desenvolvimento contínuo do ser. Os desejos aqui não são, portanto, guiados pela avidez ou pela aversão, mas sim a partir de um outro viés de escuta: o do desapego

aos pensamentos e configurações pré-fabricadas, que diz respeito aos desejos reais e limpos de sentido que o corpo manifesta a partir de seus fluxos internos-externos. Nesse campo adentramos, portanto, o conceito dos desejos advindos de agenciamentos do próprio corpo, os quais só se manifestam livremente a partir do desapego de padrões de comportamentos, pensamentos e sensações; a partir de um agir contemplativo/ativo e não mais reativo, que possibilita ao indivíduo perceber as diversas possibilidades de ser e estar no mundo. Reconheceu-se o caráter individual dessa experiência, que faz com que cada ser seja livre para conectar-se, à sua forma, com sua capacidade criadora e, assim, seguir o movimento de seus devires, no intuito de encontrar aquilo que lhe toca e faz mover para além de si mesmo.

Essa pesquisa não tem a intenção ilusória de apresentar via única ao acesso de uma verdade absoluta, nem mesmo de trazer um manual de como um ser pode tornar-se quem é – a ideia é apenas vislumbrar caminhos possíveis para que uma verdade impermanente e potente possa se manifestar em qualquer indivíduo disposto à tentativa.

Pode-se, deste modo, vislumbrar campos de conhecimentos que valorizam e estudam a sabedoria advinda do saber-do-corpo, diretamente ligada ao reconhecimento da impermanência pela via da observação contemplativa atenta e consciente dos movimentos presentes no complexo corpo-mente-energia. Vemos, portanto, na ciência contemplativa, um campo que nos ajuda a refletir sobre os fenômenos abordados por esta pesquisa, na medida em que tal ciência reintegra a verdade e a virtude, por meios empíricos, sem submissão dogmática a qualquer sistema de crenças, seja de caráter religioso ou não. Desta maneira, inicia-se o processo de tomar conhecimento de si próprio, ao mesmo tempo em que apreende-se o mundo ao redor, “do mais invisível, sutil, do mais micro, ao mais evidente, ao mais macro, ao extra macro que se torna de novo invisível” (NEUPARTH, 2014, p. 37).

Neste sentido, conclui-se que aquilo que o corpo pode não coincide com o que o corpo consegue: define-se que ele tem a capacidade de habitar lugares que vão além do campo do visível e do já conhecido, dando vazão à possibilidade de sobrepor-se a formas familiares. Tentou-se enfatizar a existência deste âmbito virtual, projetivo e energético, composto por interseções de forças diversas, pelo



qual também somos atravessados. Este deveria ser, antes, sentido e percebido em um nível mais sutil, do microsensorial, para nos tornarmos cada vez mais conscientes de quem estamos sendo em nossos devires. Todavia, observou-se que, por vezes, o indivíduo não dedica tempo necessário ao treinamento/intensificação que o conectaria a esse potencial ilimitado do corpo – este que o faria, inclusive, acessar outras camadas da realidade. Compreendeu-se que a capacidade de todo ser humano de modificar a si próprio desenvolve-se através do cultivo desta potência, já que há sempre um devir imperceptível naquele que cultiva a si próprio.

Entende-se, com isso, que as artes do corpo vêm para oferecer um ambiente fértil, capaz de proporcionar investigações que preconizam um aprofundamento do performer/ser humano em si mesmo. Esse processo se dá através de um treinamento que o convida a re-existir pela via da intensificação, ou seja, de um aprofundamento em si mesmo diante das relações a serem criadas, durante as quais o performer seguiria recompondo-se pela via da exposição e da composição.

Considerou-se, ao longo da pesquisa, a técnica/treinamento enquanto processo capaz de abrir o indivíduo ao novo, através da repetição. Nesse âmbito, pensa-se o treino e a especialização, conforme vimos, como um modo de exercitar-se. Nesse exercício, torna-se possível reconhecer os próprios impulsos de singularização com base em um ciclo de repetição aparente, através do qual o indivíduo cava novas maneiras de transformar-se na melhor versão de si mesmo.

Logo, foi sustentada a hipótese de que as performances do corpo aparecem como alternativa viável à condução de um treinamento em direção a um corpo poroso, disponível e exposto para a experiência, “não se tratando, porém, da afirmação de uma forma de aquisição de conhecimentos que substitua outra, e sim da existência de várias formas de conhecimento que interagem entre si” (MIGUEL, 2017, p. 136). Levou-se em consideração não somente a experiência com a transdisciplinaridade, mas também a característica primordial de indisciplinaridade do corpo, tão importante para a assimilação de mundo do indivíduo.

Questionou-se, ainda, acerca da eficácia da troca e da comunicação possível entre público e performer. Diante da informação de que as forças são interdependentes entre si e estariam constantemente em trânsito, percebeu-se o quanto é comum que se crie uma ilusão de facilidade a respeito dessa comunicação entre corpos. Concluiu-se que tal característica transitória das forças não garante

que o público seja tocado pela atuação/intenção/comunicação do performer – ao menos não apenas pela intensificação do estado de presença de um lado, tampouco pela receptividade unilateral de outro. Da mesma forma, torna-se mais difícil concretizar uma comunicação pela via da intensidade nas nossas próprias relações cotidianas se, nessa tentativa, apenas uma parte mostra-se aberta a tal troca renovada.

Reconheceu-se, então, que o encontro cotidiano ou aquele realizado consonante a um estado de presença cênica não podem, nenhum deles, ser garantidos apenas pela abertura e escuta de um corpo que se pretende poroso. Tal acontecimento apenas é possível com a disponibilidade e a capacidade de receptividade e escuta por parte de todos os corpos presentes no encontro. Nada é garantido, nada é fixo e não há fórmula específica ou caminho ideal para que nós, seres humanos, possamos guiar nossas ações.

A intenção de que todo o percurso aqui proposto se dê através da arte nos leva, de certo modo, a participar de uma minoria. Esta estaria movendo-se no sentido de persistir pela potência do desejo, atualizando-se em direção ao campo do possível, a fim de instaurar um ambiente propício ao adensamento necessário para a criação de novos espaços. Essa pesquisa objetiva a abertura de espaços de reflexão, a partir da necessidade premente de ativar a vitalidade humana e a consciência das forças que nos regem e que regeriam, portanto, a nossa natureza corpo-mundo. Isso levaria o indivíduo rumo a uma autorresponsabilidade que permitiria a ele reconduzir seus próprios movimentos de forma mais consciente e livre. “Reconhecer a ausência é complicado, implica aceitar a impertinência de continuar, ou passar a escolher, momento após momento, caminhar no estilhaço, na separação” (NEUPARTH, 2014, p. 37).

Em suma, eis a contribuição almejada pela presente dissertação: abrir espaços na mente dominante e dualista de quem escreve e, simultaneamente, na de quem lê – de quem quer que se mostre receptivo a esse encontro. Assim, de alguma forma, torna-se possível que "nos" aconteça algo – que tal processo nos estimule ao movimento para além de nós mesmos, em um contínuo e eterno movimento de vir a ser. Que partes dessa pesquisa reverberam em você agora? Como chegam até você estes pensamentos e conceitos, os quais reverberaram em muitos outros antes de nós e que, provavelmente, reverberarão, ainda, em tempos futuros? O que fazer

com os nossos próprios devires para que nos auxiliem a estabelecer um diálogo, ou melhor, a dança presente nas entrelinhas dessa pesquisa? Pretende-se, assim, que os frutos colhidos nas possíveis brechas que se abrem ao longo dessa tentativa de movimento sejam, por fim, como convites eternos e irrecusáveis à expansão de nós mesmos.

## 6 BIBLIOGRAFIA

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 173 p.

\_\_\_\_\_. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1983. 167 p.

BATAILLE, Georges. **A Parte Maldita**: Precedido de Noção de despesa. Tradução Miguel Serras Pereira; Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013. 653 p.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Brasília: Dulcina editora, 2012. 239 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLAVATSKY, Helena. **A voz do silêncio**. Belo Horizonte: Editora Martin Claret, 2004.

BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Tradução Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011. 110 p.

CAPRA, Fritjof. **O TAO da física**: Uma exploração dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental. Lisboa: Editorial Presença LDA, 1989. 254 p.

CHAUI, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAWSEY, John. C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Revista Campos**, v. 7(2), n. 1, p.7-25, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. 179 p.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000. 284 p.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Anti Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010e.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 1997. 110 p.

\_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz, São Paulo: Editora 34, 2010. 257 p.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002. 47 p.

EDELMAN, M. Gerald. **Neural Darwinism: The Theory of Neuronal Group Selection**. New York: BasicBooks, 1988. 400 p.

ESPINOSA, Baruch. **Breve Tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar**. Tradução e notas Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 171 p.

\_\_\_\_\_. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. Não paginado.

EUGÊNIO, Fernanda. Por uma política do Co-passionamento: comunidade e corporeidade no MODO OPERATIVO AND. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, p. 203-210, 2017.

EUGÊNIO, Fernanda & FIADEIRO, João. O encontro é uma ferida. **Revista A.Dnz**, v. 1, n. 1, 2013. Não paginado.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010.

FERRACINI, Renato. **Corpos em criação, café e queijo**. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

FERRACINI, Renato. O corpo-subjêtil e as micropercepções: um espaço-tempo elementar. **Revista do LUME**, 2015. Não paginado.

\_\_\_\_\_ Martin dorme ou o Ritornelo do ator. **Revista do LUME**, n. 6, 2014. Não paginado.

FERRACINE, Renato & FEITOSA, Charles. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **Ouvirouver**, v.13, n.1, p.106-118, 2017.

FERRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala preta**, r. 4, a. 1, p.197-210, 2009.

GIL, José. **Movimento Total**: O Corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004. 253 p.

\_\_\_\_\_ **A Metamorfose do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, abril, 1997-230 p.

GREINER, Christine. **O corpo**: Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. 150 p.

GROTOWSKI, Jerzy. **The Grotowski Sourcebook**. Schechner, Richard e Wolford, Lisa (coords.), Routledge, Londres e Nova Iorque, 1997. Tradução João Garcia Miguel. 548 p.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 212 p.

GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias de um desejo. Petrópolis: 4 edição, 1996. 324 p.

HART, William. **Meditação Vipassana**: A arte de viver segundo S.N. Goenka. Dhamma Livros, 1987. 201 p.

HILDEBRANDO, Antonio. NASCIMENTO, Lyslei. ROJO, Sara. **O corpo em performance**: imagem, texto, palavra. Belo Horizonte. NELAP/FALE/UFMG, 2003. 183 p.

HUR, Domenico. O corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud. **Mnemosine**, v. 13, n. 1, p. 3-24, 2017.

JAMES, William. **The principles of psychology**. In F. Burkhardt; F. Bowers; & I. K. Skrupskelis (Eds.), The works of William James. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981. 696 p.

KRÜGUER, Cauê. Para além da canoa de papel. **Cadernos de SP**, v. 17 n. 17, p. 79-87, 2008.

LEPECKI, André. **Exhausting Dance. Performance and the politics of the movement**. Trecho traduzido por Sílvia Pinto Coelho. Capítulo 2, p.19-p.43, Lisboa, 2006.

LLANSOL, M. G. **Os cantores de leitura**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. 288 p.

MEDINA, Alice. O tecido do conhecimento no corpo transdisciplinar. In: XII Congresso Nacional de Educação, 2015, Curitiba. **Anais**. Paraná, 2015. Paginação irregular.

MIGUEL, J.G. **Performance, Corpo e Inconsciente**. 2018. Tese (Doutorado em Belas Artes com especialidade em Pintura) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna**: Estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008. 112 p.

NEUPARTH, Sofia. **Movimento**: escrito em estado de dança. Lisboa: CEM, 2014. 49 p.

NORBU, Chogyal. **O cristal e o caminho de luz: Sutra, Tantra e Dzogchen**. Teresópolis: Lúcida letra editora Ltda, 2017. 260 p.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume editora.comunicação, 2015. 227 p.

REICH, Wilhelm. **Escuta, Zé Ninguém**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1974. 96 p.

REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**: Problemas econômico-sexuais da energia biológica. São Paulo, Editora brasiliense, 1975. 191 p.

ROLLA, Marco. O corpo da performance. **Revista UFMG**, v.19, n.1 e 2, p.124-129, 2012.

STRAZZACAPA, Márcia. Técnicas Corporais: à procura do outro que somos nós mesmos. **Revista do Lume**, p.45-51, 2001 a.

\_\_\_\_\_ A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Caderno CEDES**. Campinas, no 53, p. 69-83, abril, 2001b.

SHÖPKE, Regina. M. L. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador Nômade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. 222 p.

SHULER, Henrique. **Rizoma e autopoiesis**: a dança entre o encontro dos corpos. Autonomia, agenciamento e interdependência. 2004. Monografia (Curso em Licenciatura Plena em Dança) - Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2004.

SILVA, T. T. **Identidade e Diferença**: A Perspectiva dos Estudos Culturais. (orgs) HALL, Stuart & WOODWARD Kathryn. Petrópolis: Vozes, 2000. 136 p.

ROCHA, Mariele. **A suprema alegria ética em Spinoza**. 2015 Dissertação (Programa de Pós-graduação em Filosofia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

TEIXEIRA, P. Letícia. **Conscientização do Movimento**: Uma prática corporal. São Paulo: Caioá, 1998. 105 p.

\_\_\_\_\_. **Inscrito em meu corpo**: uma abordagem reflexiva do trabalho corporal por Angel Vianna. 2008. Dissertação (Mestrado no Centro de letras e artes - CLA, no programa de pós-graduação em Teatro) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. In CARVALHO, Marco A. (col). São Paulo: Summus Editorial, 2o ed, 2005. 154 p.

### Websites e homepages:

BIBLIOTECA NÔMADE. **Acabar com o julgamento de Deus** - Texto-poesias retirados de uma transmissão radiofônica – intitulada E realizada por Artaud (como autor e narrador) e por alguns de seus amigos ( Roger Blin, Marie Casarès e Paule Thévenin) que além de narrarem o ajudaram na produção dos efeitos sonoros durante a transmissão. Recensão publicada em <http://escolanomade.org/2016/02/19/artaud-para-acabar-com-o-julgamento-de-deus/>; consultado em novembro de 2018.

CLINICAND. **A subjetividade como produto**: a máquina capitalística e a axiomatização dos fluxos – por Esquizografias. 2018. Recensão publicada em <http://clinicand.com/2018/06/09/subjetividade-como-produto-a-maquina-capitalistica/>; consultado em fevereiro de 2019.

ARTE, FAZ PARTE. COM. Recensão publicada em <http://www.artefazparte.com/2012/09/sempre-em-frente.html>; consultado em março de 2019.

Recensão publicada em <https://www.facebook.com/esquizografias/posts/231127855889113>; consultado em abril de 2019.

### Conferências, seminários, palestras e entrevistas:



DELEUZE, Gilles. **Abecedário.G-M** (sub ita). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2c8O-9bz-Go>. Acesso em: 6 de julho, 2018.

FERRACINI, Renato. ANGRA, Lúcio. **Treinamentos, visões recentes** - Simpósio Internacional Corpo-em-Arte (p.6/6) - Terra LUME 2012. Dia 8/2/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=su8GyUzcj0E>. Acesso em: 17 de abril, 2019.

QUILICI, Cassiano. RAMOS, Luiz F. **Corpo: Teatro e Filosofia**. Simpósio Internacional Corpo-em-Arte (p.4/6) - Terra LUME 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n-f6mO3nqX0>. Acesso em: 25 de março de 2019.

GIL, José. **A comunicação dos corpos**. Conferência e debate Moderação: Maria de Jesus Cabral. Moderação Prof.<sup>a</sup> Maria de Jesus Cabral, na Faculdade de Letra da Universidade de Lisboa, FLUL, Lisboa, 29/09/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sCUppP6ulAo>. Acesso em: 10 de novembro, 2018.

GALVÃO, Lúcia. **Os mistérios do Tibet** - *comentários de "A Voz do Silêncio" de Helena Blavatsky* - Nueva Acrópolis. *com Lúcia Helena Galvão*. NOVA ACRÓPOLE - Escola Internacional de Filosofia Publicado em 23 de jun de 2016. Acesso em: 2 de agosto, 2018.

\_\_\_\_\_. **A arte de viver, segundo Epiteto, filósofo estoico romano**. Nova Acrópole - Escola internacional de filosofia. Publicado em 23 de fev de 2017. Acesso em: 4 de agosto, 2018.

MATA, João da. **A Micropolítica dos afetos e Práticas de liberdade** - Conversação com João da Mata - casa lira. somaterapia.com.br. Rio de Janeiro/ julho 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wmb1tLcX3O4>. Acesso em: 25 de outubro, 2018.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico** - Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, publicada no *Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

\_\_\_\_\_. **Pensar a partir do saber-do-corpo. Uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial**. 2014. Encontros de Micropolítica - IPOL/UnB - Parte 2Primeira edição dos Encontros de Micropolítica (5/5/2017). Realização do Grupo de Pesquisa e Extensão (GPE) "Afetos e Política" da Câmara dos Deputados. Disponível em: \_\_\_\_\_ Acesso em: 23 de novembro, 2018.

ULPIANO, Cláudio. **Pensamento e Liberdade em espinosa** - parte 2, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oBDEZSx6xVs>. Acesso em: 14 de outubro, 2018.

### **Conferência presencial:**

FERRACINI, Renato. **Conferência sobre Artes Cênicas**. Realizada pela Faculdade de Ciências Sociais e humanas, da Universidade Nova de Lisboa, 2018, jan.

### **Aulas presenciais:**

FERRACINI, Renato. Práticas em Artes Cênicas. Disciplina teórico-prática. Curso de mestrado em Artes Cênicas, pela FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e humanas da UNL - Universidade Nova de Lisboa, jan. 2018.

NEUPARTH, Sofia. Aula sobre Embriologia, na FIA - Investigação/Fiação nos estudos do Corpo, do Movimento e do Comum, no CEM - Centro em movimento, jan. 2017.

## ANEXO 1

### Canção do *Vajra*

“Não nascido, porém continuando sem interrupção;  
nem vindo nem indo, onipresente”,  
Darma supremo  
espaço imutável, sem definição,  
espontaneamente autoliberador -  
estado perfeitamente não obstruído -  
manifesto desde o princípio, autocriado, sem localização,  
com nada negativo para rejeitar,  
expansão infinita, que penetra todos os lugares,  
imenso, e sem limites, sem amarras,  
com nada nem para dissolver  
ou de que se liberar,  
manifesto além do espaço e tempo,  
existente desde o princípio,  
imenso ying, espaço interno,  
radiante através da claridade  
como o sol e a lua,  
auto-aperfeiçoado,  
indestrutível como um vajra,  
estável como uma montanha,  
puro como um lótus,  
forte com um leão,  
prazer incomparável além de todos os limites,  
iluminação, equanimidade,  
pico do Darma,  
luz do universo,  
perfeito desde o princípio.”  
(NORBU, 2017, p.108)

## ANEXO 2

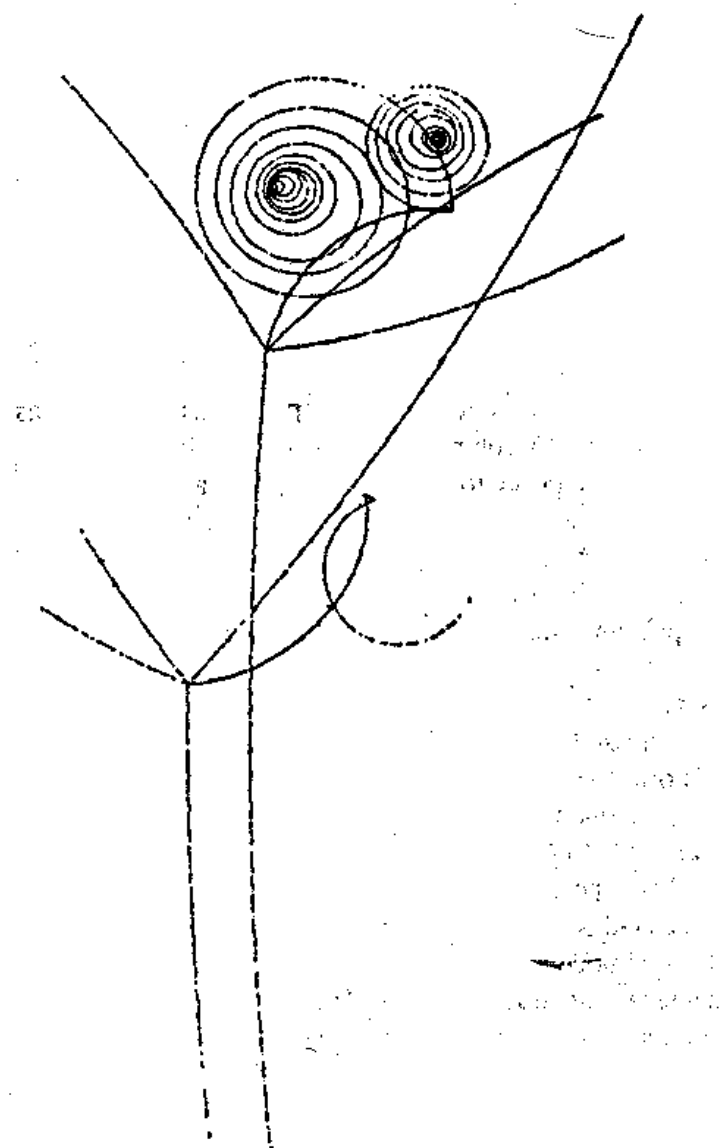


Foto retirada do livro "O tao da física", de Fritjof Capra; Esta imagem, o negativo de uma fotografia, e outras similares, destinam-se a mostrar mais claramente os **finos rastros das partículas** numa câmara de bolhas; um método muito utilizado pelos físicos." (CAPRA, p. 70)

## ANEXO 3

### Esquizografias

O que te prende a experimentar ser outros (as) que não isto-mesmo que está sendo

Ao invés de se prender ao eu sou-isso-mesmo

Direi: "estou sendo isso mesmo pois ainda não é possível ser outros"

O que torna possível outrar?

Diz Fernando Pessoa outrar é tornar-se outro que não o eu-mesmo

Experimentando desenferrujar a subjetividade que me faz andar em círculos

Acreditando que sou o que me dizem ser ou dizem para ser

Somos colcha de retalhos de acontecimentos, lembranças, situações

Somos produto-produtores de encontros e suas afetações

O que afeta nossas ações?

O garoto acha que só existe sua aldeia por não ultrapassar a ponte

Apointa para o mesmo achando que é o único

Esta forma-de-ser que estamos sendo é a única que podemos ser?

O que amplia minhas possibilidades de ser?

Talvez minhas possibilidades sejam momentâneas.

Não se engane, não existe mudança instantânea

Ela acontece como quem forma uma colcha de retalhos

Pedaço a pedaço costurado

Mesmo que para isso seja preciso descosturar

Des-Fazer, Des-Aprender, Des-Engessar

Não há fórmula perfeita para o mudar

Digo e Repito

Quantas vezes precisar

Mudar não precisa ser um peso, podemos Mu-Dançar

Um passo de cada vez

A cada passo tentando outra vez

E a cada vez sendo diferente

A Mu-Dança só vem se a gente outrar

Se sairmos do isso-mesmo do auto-sabotar

Isto que chamamos EU tem muitas maneiras de ser  
Isto que chamamos VIDAS temos muito ainda a escrever  
Se engana quem pensa que isto que estamos vivendo é nossa VIDA como um todo  
A VIDA se constrói a medida que mudamos e às vezes que mudançamos  
Con-VIDA tua tristeza a dançar  
Faça isso COM-VIDA  
Cada um sabe o quanto é possível  
Mas sempre é possível ampliar nossos possíveis  
E quando não sabemos como deixar de repetir, como sair do lugar  
Ora... Viver não tem a precisão do Navegar  
É impreciso, é improviso, mas é preciso tentar e tentar de novo  
Tentar diferente, tentar ser diferente, tentar fazer diferença  
Re-Tentar  
Não há certezas, precisamos experimentar!  
Pois ninguém voa sem sair do lugar  
Viver em potência é rizomatizar!



## ANEXO 4

### Workshop “Abrir espaço” - Semaine de l'impro, Nancy, FR.

























